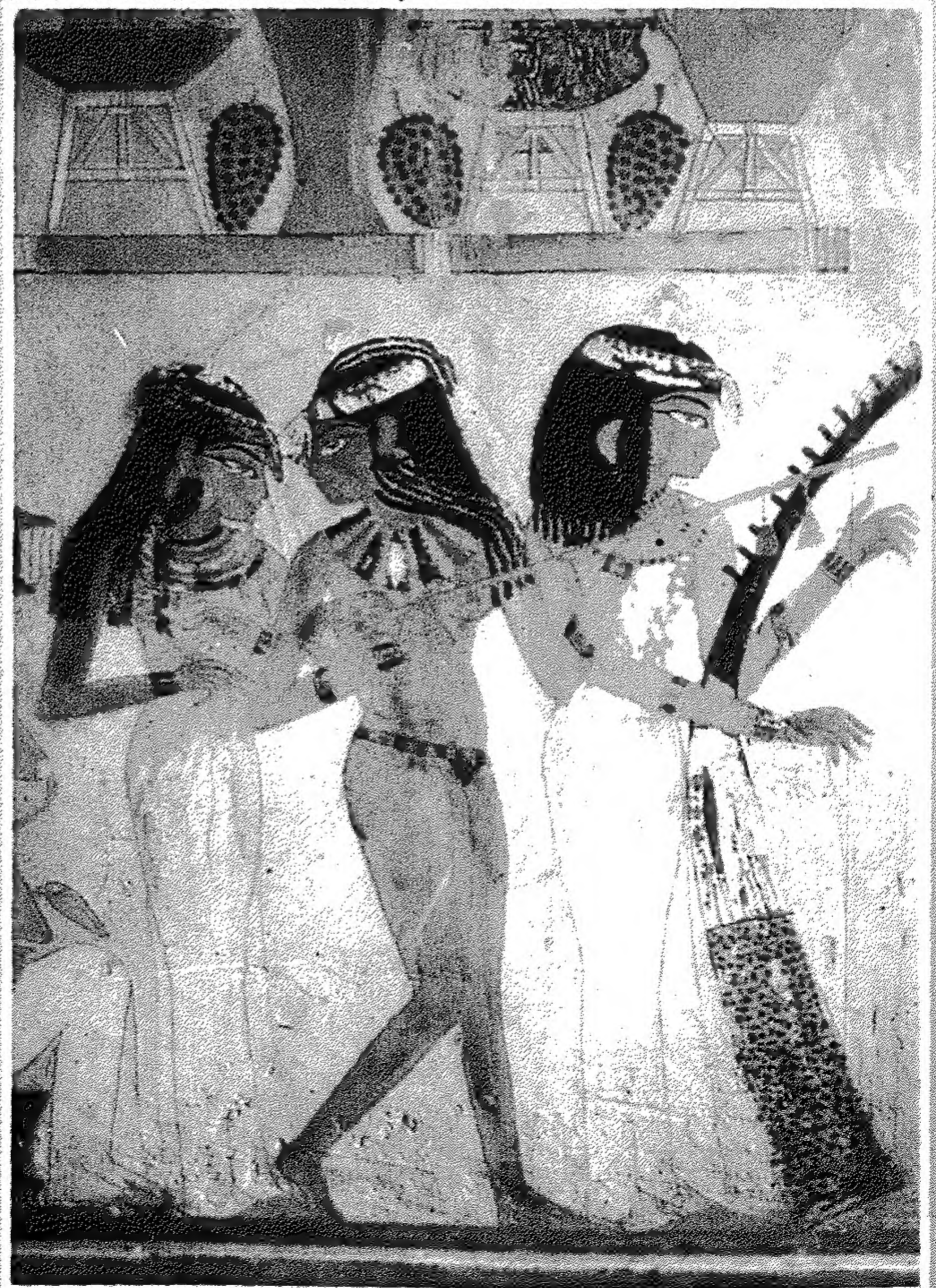


٢٠٠٢
مهرجان القراءة للجميع
مكتبة الأسرة

نسائي أم نسوي

الأعمال الخاصة

د. شيرين أبو النجا



الهيئة المصرية العامة للكتاب

۸۱۱۲۵

نسائی ام نسوی؟

نسائی أم نسوی؟

د. شیرین ابوالنجا



مهرجان القراءة للجميع ٢٠٠٢

مكتبة الأسرة

برعاية السيدة سوزان مبارك

(سلسلة الأعمال الخاصة)

نيجيات المشاركة:

جمعية الرعاية المتكاملة مركزية

وزارة الثقافة

وزارة الإعلام

وزارة التربية والتعليم

وزارة التنمية المحلية

وزارة الشباب

التنفيذ: هيئة الكتاب

نسائي أم نسوي؟

د. نبرين أبو النجا

الغلاف

والإشراف الفني:

الفنان: محمود الهندي

الإخراج الفني والتنفيذ:

صبري عبد الواحد

المشرف العام:

د. سمير سرحان

على سبيل التقديم :

نعم استطاعت مكتبة الأسرة بإصداراتها عبر الأعوام الماضية أن تسد فراغا كان رهيباً في المكتبة العربية وأن تزيد رقعة القراءة والقراء، بل حظيت بالتفاف وتلف جماهيرى على إصداراتها غير مسبوق على مستوى النشر فى العالم العربى أجمع، بل أعادت إلى الشارع الثقافى أسماء رواد فى مجالات الإبداع والمعرفة كادت أن تنسى وأطلعت شباب مصر على إبداعات عصر التنوير وما تلاه من روائع الإبداع والفكر والمعرفة الإنسانية المصرية والعربية على وجه الخصوص. ها هى تواصل إصداراتها للعام التاسع على التوالى فى مختلف فروع المعرفة الإنسانية بالنشر الموسوعى بعد أن حققت فى العامين الماضيين إقبالاً جماهيرياً رائعاً على الموسوعات التى أصدرتها. وتواصل إصدارها هذا العام إلى جانب الإصدارات الإبداعية والفكرية والدينية وغيرها من السلاسل المعروفة وحتى إبداعات شباب الأقاليم وجدت لها مكاناً هذا العام فى «مكتبة الأسرة» .. سوف يذكر شباب هذا الجيل هذا الفضل لصاحبه وراعته السيدة العظيمة/ سوزان مبارك..

د. سمير سرحان

مقدمة

ما هو النص النسوي؟

هل مجرد تذييل النص الابداعي باسم امرأة يعنى أنه نص نسوي؟ لكن الأمر هنا ربما يحتاج إلى توضيح معنى المصطلح ذاته. ماذا نقصد بالنسوي؟ وهل النسوي هو المضاد للأبوي؟ إذن هل يستوي مصطلح نسوي مع مصطلح أمومي؟ وإذا كان هناك كتابة نسوية فهل هناك كتابة ذكورية؟ وما هو النقد النسوي؟ هل يشكل مدرسة قائمة بذاتها؟ أسئلة كثيرة لازالت تشكل البداية لأي نقاش حول الفكر النسوي، وهي أسئلة لا يؤدي طرحها - في الدوائر الأدبية والثقافية العربية - إلى توليد أسئلة جديدة. فالذهنية العربية الثقافية أثبتت أنها بناء مصمت ومحصن ضد كل ما هو يمثل أدنى إمكانية للتغيير (ولاتختلف الذهنية السياسية كثيرًا). فالتغيير يعنى

فيما يعنى إعادة صياغة، وهى إعادة تستلزم تغيير علاقات القوى. والمقصود ليس محاولة تمكين النساء على حساب الرجل، فهذا طرح ساذج بدائى لا يغير من الأمر شيئاً. المقصود هو إعادة التوازن لهذه العلاقات. علاقات القوى. فى كل مرة أتناول فيها موضوع النقد النسوى بالكتابة، أحتاج إلى هذه المقدمة لعل النقاش يولد أسئلة جديدة تساعد على بلورة الرؤى والمواقف.

وبما أن النسوى يعنى - أجمالاً - إعادة التوازن الفكرى والفعلى لعلاقات القوى، فإنه يمكن اعتبار الكتابة والقراءة هى أحد المناطق التى تتمثل فيها هذه العلاقات فالكتابة الابداعية هى أحد وسائل التعبير، وهى أيضاً وسيلة لصياغة العالم. أى وسيلة لطرح رؤية معرفية بعينها، وبالتالي فإن القراءة هى أحد وسائل قراءة العالم. ومن هنا تعد هذه الأطر وسائل ملائمة للنظر إلى النسوى. ولأن النسوية هى توجه فكرى لاعلاقة له بالبيولوجى، أى بالجنس (ذكر أم أنثى)، فإن الأمر لا يعنى أن كل نص صادر عن امرأة هو بالضرورة نص نسوى.

ولذا تلزم التفرقة دائماً بين نسوى (أى وعى فكرى ومعرفى) ونسائى (أى جنس بيولوجى). وهذا يعنى أن الكاتب الرجل يمكنه أن يقدم نصاً نسوياً مثلما فعل صنع الله إبراهيم فى رواية «ذات» وعلاء الديب فى رواية «قمر على المستنقع» وشريف حتاتة فى رواية «نبض الأشياء الضائعة». ما هو إذن النص النسوى؟ هو النص الذى يأخذ المرأة كفاعل فى اعتباره وهو النص القادر على

تحويل الرؤية المعرفية والأنطولوجية للمرأة إلى علاقات نصية، وهو النص المهموم بالأنثوى المسكوت عنه، الأنثوى الذى يشكل وجوده خلخلة للثقافة المهيمنة ، وهو الأنثوى الكامن فى فجوات هذه الثقافة، وأخيراً هو الأنثوى الذى يشغل الهامش.

وإذا كنت أسعى إلى طرح أسئلة قديمة من منظور جديد، فإننى على يقين أن هناك أسئلة (خاطئة). فالسؤال فى النهاية يعبر عن موقف ساع إلى المعرفة وهذا الموقف هو الذى يحدد التوجه الفكرى. وأحد أكثر الأسئلة خطأ . إذا جاز التعبير . هو سؤال «ما هى سمات الكتابة النسوية؟» سؤال مطروح دائماً فى مختلف المنتديات والنقاشات والمقابلات التى تجرى مع الناقديات فى المجلات والصحف الأدبية (وهو سؤال لايطرح على النقاد) وكأن الكتابة النسوية هى بضعة كتب يمكن وضعها فى سلة واحدة مع تثبيت لافتة عليها . حقيقة الأمر أنه ليس هناك ما يسمى بسمات الكتابة النسوية، فحتى إذا فحصنا كتابات النساء بعمق سنجد ما يدل على وعى نسوى مغاير لما هو سائد ولكننا سوف نجد أيضاً أن الاختلاف يفوق التشابه. قد يكون هناك بعض التقنيات الملحوظة كالبوليفونية (تعددية الأصوات) واللامركزية النصية وهيمنة فكرة المكان، إلا أنها تقنيات ليست قاصرة على النصوص النسوية. كما أن صورة المرأة فى النص لاعلاقة لها بالتوجه النسوى فى الكتابة أو القراءة، كأن يقال (صورة المرأة) فى أدب احسان عبدالقدوس مثلاً، فالصورة بمعنى رسم الشخصية لايمكن أن تعبر عن توجهه بعينه، ولايمكن مناقشة رسم الشخصيات باعتبارها أحد معايير

نسوية النص، وإلا تحول الأمر إلى محاولة تجميل الواقع والفكر. المسألة تتعلق بآليات التمثيل وليس بآليات التصوير . وذلك ما حدا بالناقد الأمريكية ماري جاكوبس المناداة بالبحث عن نصية الجنس 'Textuality of sex' وليس جنس النص sexuality of text ، فقامت بالتركيز على الفجوات والغياب والمسكوت عنه واللاممثل في الخطاب باعتباره النسوى (١) وهو ما أكدته الناقدة جوليا كريستيفا.

لن أراوغ السؤال . حتى لو كنت هنا أعلن خطأ الطرح . هل من الممكن اعطاء تفسير أو تعريف محدد لما نغنيه بالابداع النسوى؟ الحقيقة أن اعطاء تعريف محدد لابد أن يعيد إلى الذاكرة بنية التضاد الثنائي (أبيض / اسود) التي تقوم عليها بنية الفكر الذكوري. فالتعريف يعنى العودة إلى نقطة البدء: المطلق، الثابت، المطلق. وهذه السمات الثلاث إذا ما التصقت بالابداع النسوى فسوف تحوله إلى سلطة أخرى: نسوى / ذكوري، أمومي / أبوي.

وعندما قامت هيلين سيكسو بكتابة «ضحكة الميدوزا» عام ١٩٧٥، اعتبرت هذه المقالة مانيفستو الكتابة النسوية إذ تقول فيها: «الإبداع النسوى لا يمكن تنظيره أو تضمينه أو تشفيره . وهذا لايعنى أنه ليس موجوداً ولكنه سوف يتخطى دائماً الخطاب الذى يحدد المنطق الذكوري. الإبداع النسوى يحدث فى مناطق غير تلك التابعة للهيمنة فى النظرية الفلسفية». فهى لاتريد أن تدخل مناطق السيطرة مرة أخرى لاتريد أن تتفوق فى المطلق المحدود

بالنظريات. خارج المطلق النظرى ، تتشكل الكتابة النسوية وبالتحديد تتشكل فى الثغرات التى لاتسلط عليها الأضواء من قبل البنية الفكرية الأبوية. بمعنى آخر، هذه الثغرات موجودة بالفعل وكائنه لكنه غير معترف بها وبذلك تطرح سيكسوفكرتها عن الكتابة النسوية ويظهر فيها تأثيرها الشديد بدريدا إذ تقول: «إذا سلمنا أن الكتابة تعمل فى الثغرات In between لتعاين التفاعل بين المماثل والمغاير - وهى العملية التى بدونها لايعيش شىء - ولتعطل عمل الموت، إذا سلمنا بهذا معناه أن لدينا الرغبة فى الاثنين: الذات المماثلة والآخر المغاير، غير متواجدين فى سلسلة من الصراع والنفور ولكن متفاعلين فى حركية مستمرة من تبادل الذوات»(٢).

بشكل عام، يهدف تيار النقد الفرنسى الذى انبثق عن مظاهرات ١٩٦٨ إلى خلخلة بنية الفكر الأبوى - البنية المؤسسية - التى تتطلع إلى المطلق والثابت والمحدد. وفى مجموعه استفاد هذا التيار من نظريات دريدا ولاكان ومعظم نظريات النقد الحديث وذلك لأن تيار النقد النسوى ليس منهجاً قائماً بذاته ولكنه منهج انتقائى - أى استفاد من جميع النظريات السابقة والمعاصرة له. وهو تيار يضع نصب عينيه كسر منظومة التضاد الثنائية التى تحدد معالم الايجابية بالسلبية وكسر الانفصال بين الذات والآخر بحيث لا يكون هناك آخر بل ذوات مختلفة متفاعلة مولده بذلك معانى جديدة. وهو تيار أيضاً يهدف إلى قراءة وكتابة النسوى بين السطور، وفى الثغرات، وفى المناطق المعتمدة التى لاتسلط عليها البنية الأبوية

الأضواء، أى المفاهيم الموجودة بالفعل ولكنه غير معترف بها لأنها ليست «المماثل». وعندما يحاول هذا التيار قراءة النسوى يكون النقد وعندما يحاول كتابة النسوى يكون الإبداع . النسوى هو الهامشى وبتعبير كريستينا الكورا Chora أى المتخيل الذى يضبط على النظام الرمزي بايقاعه المتناغم ليثبت وجوده وليؤدى إلى الاختلاف وليقوم بخلخلة البنية الرئيسية.

وفى حين بركز التيار النسوى الفرنسى على ما هو مكبوت، ويبحث عنه فى الثغرات والفجوات وفيما بين السطور، يحاول التيار النسوى الأمريكى التعامل مع التعبير expression . وهو فى هذا يلتقى فى النهاية مع التيار الفرنسى ولكنه يتخذ نقطة انطلاق مختلفة. ومن أشهر رائدات هذا التيار هى الين شولتر التى تناولت بالتحليل والتقييم المداخل المختلفة للنقد النسوى فى مقالها «النقد النسوى فى البرية»^(٢). وهى تحدد فى هذا المقال أربعة: البيولوجى واللغوى والنفسى والثقافى وتنتهى إلى أهمية المدخل الأخير. الثقافى . الذى يجمع الثلاث مداخل الأولى ويوضح خصوصية واختلاف الأنثوى. وفى المدخل الثقافى تعتمد شولتر على ما قدمه شيرلى وادوين أردنر اللذان يعملان فى مجال الأنثروبولوجيا بأوكسفورد وذلك فى مقالين لهما فى السبعينيات. يفترض أردنر أن النساء يشكلن مجموعة صامتة muted فى حين يشكل الرجال مجموعة مهيمنة Dominant. فيما يختص بالمجموعة الصامتة يطرح أردنر مشكلة اللغة والقوة Power . فكل من المجموعة الصامتة والمجموعة المهيمنة تطرح أفكار ومعتقدات على مستوى اللاوعى إلا

أن المجموعة المهيمنة تسيطر على الأشكال والتراكيب التي يعبر فيها الوعي عن نفسه. وبذلك يتوجب على المجموعة الصامتة التعبير عن معتقداتها من خلال القنوات التي تسمح بها المجموعة المهيمنة. وبمعنى آخر، فإن كل اللغة هي لغة النظام المهيمن التي تضطر النساء إلى استخدامها.

لا يختلف اثنان التيار الأمريكي عن الفرنسي كثيراً. فالمنطقة النورية هي مما أسمتها كريستينا أنتجيل. وهي المناطق الواقعة خارج المطلق بالنسبة لميلين سيكسور. وهي اللغات والكلام بين سطور المحاكاة التي نادى بها لوريس ريجان. في النسوي هذه التناقضات تغير معنى الصامت، المطلق، اللاوعي. النوري. إذا نجح النسوي بأن يصحبه. أن يدحض دائرة الهيمنة التي تقهر اللغة وتسدك الوعي يصعب من نحته. أحداث مختلفة في بداية التسوية مما يسمح إعادة تشكيل العلاجات وصيغتها. وهي في واقعها إعادة القراءة. تحرير كندية جديدة. فالنظري (المنطقي) الذي يفرج شدة المنطقة الصامتة إلى النور فيسمع نصير أن يدير عن وعيه وعن رؤيته للعالم. يسمح للنفس أن يساهم في كسر هذه هيمنة التثاقفية. أما الكتابة (الإبداع) فلا بد وأن تتأخر في شتبه مع محتويات المنطقة النورية. لا بد وأن تكتبها لتدخلها عن خصلة النور أي لتقل المتجس في النورى باستخدام الرمزى نفسه، تحول اللاوعي إلى وعي والمسكوت عنه إلى معلن. وكل ذلك من شأنه أن يحلل التراتبية الأبوية ومنظومة السلطة الفكرية والاجتماعية والجسدية واللفوية والنفسية والفلسفية.

ومؤخرًا تحاول بعض الأصوات العربية الناقدة طرح مسألة النقد النسوى بشكل جاد فهناك مثلاً خالدة سعيد ورشيدة بنمسعود وفاطمة المرينسى ونهى بيومى ونبيلة إبراهيم وهدى الصدة وأسماء أخرى كثيرة لا يمكن حصرها جميعاً هنا، كما لا يمكن تناولها باعتبارها تشكل تياراً بعينه، إذ يبدو أن الأمر لا زال يحتاج الكثير من الجهود وبعض الوقت لكى يتأسس النقد النسوى بشكل راسخ وليتخلص من المهاترات المحيطة به والمشككة دوماً فى أمره ، والساعية إلى وصمه بالدونية.

المقالات التالية لهذه المقدمة نشرت تباعاً فى صحف ومجلات أدبية مختلفة، وهى المقالات التى حاولت فيها أن أقرأ النسوى فى النص الابداعى وذلك عبر تحليل العلاقات النصية المكونة للخطاب بأكمله. إلا أننى لم ألتزم فى قراءاتى التطبيقية بنصوص إبداعية فقط بل حولت أن أوسع الدائرة قليلاً لأحلل خطاب ظواهر ثقافية أو اعلامية أو حتى كيفية تقديم تاريخ المرأة وكل ذلك من منظور نسوى مهموم بالبحث عن المسكوت عنه. وفى النهاية أرفقت بكل هذا شهادة كنت قد كتبتها بناء على طلب أسرة تحرير مجلة أدب ونقد، عن كتابة الابداع.

وأخيراً، فقد تشككت كثيراً فى جدوى جمع مقالات نشرت فى كتاب واحد إلا أننى عندما عدت إلى كل ما كتبتة (معظمه) وجدت أننى أحاول التجذير والترسيخ لتوجه معرفى نسوى وهو ما بث الطمأنينة قليلاً فى نفسى إذ أدركت أنه فى النهاية هناك مفهوم

الانتخاب الطبيعي الذي يفرض نفسه تلقائيًا على الفكر ويوجهه
الوجهة الملائمة.

هوامش

١: Mary Jacobus, **Reading Woman: Essays in Feminist Criticism** London: Methuen, 1986

٢: Helen Cixous, "The Laugh of the Medusa" in **Feminisms**, R. Warhol Robyn and Diane Price Herndl (eds.). Rutgers UP, 1991, p.340

٣: Elaine Showalter, "Feminist Criticism in the Wilderness." In Elaine Showalter (ed.) **The New Feminist Criticism**. London: Virago, 1986, pp. 243 - 270

فدوى طوقان ذات جبليّة.. صعبت.. نسائيّة

وانى وإن أوثقــــــــــــتني لديك

بألف وثاق أكف الفــــــــــــــــباء..

فلى من خيلى وفنى ودنياى

ألف جناح وألف ســــــــــــــــماء

«من وراء الجدران» - فدوى طوقان

«رحلة جبليّة.. رحلة صعبة»^(١) هي حياة فدوى طوقان الشاعرة الفلسطينية. وأصعب رحلة هي أن تقوم امرأة - وخاصة امرأة عربية - بكشف المستور - فالمرأة العربية تعيش عموماً فى جو من الكتمان النفسى وإخفاء الحقائق خوفاً من صدور حكم الجماعة عليها بالنفى والرفض والوصم. والمجاهرة لاتعنى سوى تحدّ معن

لتقاليد صارمة تفرض ثقافة . أحادية لايجوز الخروج عنها . فى وسط هذا الجو الملبد بالمحظورات، تأتى السيرة الذاتية النسائية لتكون بمثابة شرح فى حاجز الصمت، حيث تقال أشياء لم تقل من قبل وحيث يمكن أن «يقراها ويعيدها أى أحد». (٢) ومن هنا تتكون إشكالية العلاقة بين الجنس الأدبى Genre والجنس النوعى Gender . هل ينطبق على سيرة فدوى طوقان الذاتية تعريف جاسدورف «إن السير الذاتية هى المرأة التى يلتقى فيها الفرد مع ذاته» (٣) ليتعرف على هذه الذات عن طريق الوعي؟ أم أن ما تكتبه فدوى طوقان ينطبق عليه تعريف شارى بنستوك للسيرة الذاتية حيث تقول: «إن السيرة الذاتية تكشف الفجوات، ليس فقط فى الزمان والمكان أو بين الفردى والمجتمعى، ولكن أيضا التباعد المتزايد بين طريقة وموضوع الخطاب، أى أن السيرة الذاتية تكشف عن استحالة تحقيق حلمها: ما يبدأ بافتراض معرفة الذات ينتهى بخلق قصة أخرى تعتم على الافتراض الأول» (٤)

«رحلة جبيلية.. رحلة صعبة، ليست سيرة فدوى طوقان الذاتية فقط ولكنها سيرة الوطن أيضا، فالوقائع السياسية والتاريخية تشكل الخلفية الكبرى للوقائع الفردية فى حياة الشاعرة، فمنذ أن ولدت فدوى طرقات عام ١٩١٧ وحتى الستينيات . حيث تنتهى السيرة . هناك كثير من الذى يحدث فى الوطن والأكثر الذى يحدث فى حياة الشاعرة، فقد تحول الوطن إلى أرض محتلة وتحولت الشاعرة . أو بالأحرى أصبحت . ذاتا منقسمة بين ماتصبو أن تكون عليه وما هو واقع أى صورة الذات self . image .

لم تكن مرحلة الطفولة بالشئ الجميل فى حياة فدوى طوقان إذ كانت الأم ترضع بالحنان عليها: «كثيرا ما سمعت أمى تذكر طرائف ونوادر عن طفولة أخوتى مما كان يثيرنا نحن الصغار فنضحك، وكنت أنتظر دائما أن تروى شيئا عن طفولتى، نادرة مثلا... ولكن دورى الذى كنت أنتظره لم يكن ليأتى قط، فأبادرها بالسؤال بلهجة طفولية: احكى لنا يا أمى شيئا عنى، ماذا كنت أفعل؟ ماذا كنت أقول؟ بالله احكى. ولكنها لم تكن لتبل غلىلى ولو بذكر طرفة تافهة، وأنكمش فى داخلى، وأحس بلا شيئتى: إننى لاشئ وليس لى مكان فى ذاكرتها...» (ص ٢٠) ويظل غياب الاهتمام والحنان سببا فى ازدياد التقوقع والأنكماش «كم كنت أتمنى فى تلك المرحلة الطفولية، لو تعطينى الفرصة لكى أحبها أكثر» (ص ٢٣)، وعندما بدأ إبراهيم طوقان يعلم أخته نظم الشعر، أشاح الأب بيده «وواصل شرب القهوة المرة. كانت حركة يده.. تحمل كل معانى الاستخفاف والاستهانة.. إنه لا يؤمن أننى أصالح لشيء. قلت هذا بينى وبين نفسى. إنه لا يحمل لى سوى شعور اللااكتراث، كأنتى لاشئ، كأنتى عدم وفراغ، كأنتى لا لزوم لوجودى إطلاقا» (ص ٦٩). ولم يعوض هذه الذات المشروخة سوى جو المدرسة: «وفى المدرسة تمكنت من العثور على بعض أجزاء من نفسى الضائعة. فقد أثبت هناك وجودى الذى لم أستطع أن أثبته فى البيت» (ص ٥١).

وكان الحرمان من الذهاب إلى المدرسة بمثابة الواقعة التى وجهت كل الغضب المكبوت إلى كتابة الشعر بمساعدة إبراهيم

طوقان. « كنت مستفرقة في عملية خلق نفسي، وبنائها من جديد، والبحث الطموح عن إمكاناتي وقدراتي مما شكل ثروة وجودي» (ص ٧٤). وبذلك تحولت كل مشاعر الشفقة على الذات والإحساس بالظلم إلى قوة دافعة في اتجاه جديد فهذه هي دراما الطفل الموهوب (٥).

ولم تؤد كتابة الشعر إلا إلى مزيد من الضغوط والانطوائية «كنت على وعي بمهانة هذا الوضع وبعجزى عن تحطيمه والخروج من إطاره. هكذا قام خصام لاهدنة فيه بين نفسي المقهورة بالكبت، وبين الواقع المتجهم الذي أحياه مما أوجد في نفسي انقصاراً شقياً إلى نصفين: نصف كان يبدو للأعين مستسلماً خاضعاً. ونصف كان يرعد ويبرق تحت السطح ويكاد يدمر نفسه.» (ص ٩٢). وهكذا تكونت ثنائية الخضوع والتمرد بالقوة نفسها. وهي ثنائية لم تنته إلا عندما غادرت فدوى المكان جغرافياً.

كان هذا المجتمع المغلق في وجه المرأة بكل تقاليده وقوانينه الصارمة هو اللوحة التي رأت فيها فدوى طوقان انعكاس صورتها. وهي المرحلة التي يسميها لاكان «مرحلة المرأة». في هذه المرحلة تفرض على الفرد صورة متوحدة متوافقة للذات (٦). «على المرأة أن تتسوى وجود لفظ (لا) في اللغة إلا حين تقول شهادة (لا إله إلا الله) في وضوئها وصلاتها. أما (نعم) فهي اللفظة البيضاوية التي تلقنها منذ الرضاع، لتصبح فيما بعد كلمة صمغية ملتصقة على شفيتها مدى حياتها كله» (ص ٢٩). وهذا التوحد والتوافق ليس إلا

صورة زائفة للذات بل صورة «خيالية ومصطنعة» . (٧) إذا كانت فدوى طوقان قد اعترفت بشائية الخضوع والتمرد فهذا يعنى أن الذات تعاني عدم التوافق أصلاً . فهي ذات منقسمة ومفتتة ومختلفة . وهذه الفجوة بين الذات الحقيقية والصورة الزائفة، بين الأصل والمرآة، بين «الداخل» والخارج»^(٨) هي الفجوة التي لم تستطع فدوى طوقان أن تقفلها أو تقلل من مساحتها فملأتها بكتابة السيرة الذاتية . وكأن «رحلة جبلية . رحلة صعبة» تعيد بناء الذات المنقسمة عن طريق سد الفجوات بالكتابة . وبذلك يكون الغرض من كتابة السيرة ليس معرفة الذات بقدر ما هو محاولة إعادة البناء مما يؤكد تعريف شارى بنستوك للسيرة الذاتية .

وقبل أن تجاهر فدوى طوقان بسيرتها الذاتية، جاهرت بمشاعرها وآلامها الخاصة في شعرها . حتى لقد قال لها أخوها ذات يوم: «يا أختي الناس لا تهمهم مشاعرنا الخاصة، فلا تتسى هذه الحقيقة، ولكن يبدو أن طبيعتي الحزينة الانطوائية والتي جعلتني أستغرق دائماً في الانكفاء على الذات ، هذه الطبيعة يبدو أنها كانت أقوى من نصيحة إبراهيم الذهبية . هناك حتمية في الطبائع ، ولقد ظللت كلما حاولت اتخاذ موقف أقوى من طبيعتي أخفق وأعود بمسعى خائبة مدحورة . وظلت محاولاتي الشعرية تدور أكثر ما تدور حول مشاعري وآلامي الخاصة» (ص ٨٣) . كانت هذه الذاتية في الشعر مصدر قلق لإبراهيم طوقان ولفدوى نفسها . فقد كان الواقع الفلسطيني يفرض على الشاعر كتابة الشعر السياسي وعندما مات إبراهيم طلب إليها والدها أن تكتب قصائد

سياسية لتملأ الفراغ الذى تركه إبراهيم : «كيف وبأى حق أو منطق يطلب إلى والدى نظم الشعر السياسى وأنا حبيسه الجدران . لا أحضر مجالس الرجال ولا أسمع النقاشات الجادة ولا أشارك فى معمرة الحياة. حتى وطنى لم أكن قد تعرفت على وجهه بعد،» (ص ١٢٧). وكانت عدم قدرتها على نظم الشعر السياسى - إلا فيما ندر - مصدر صراع نفسى حاد «إذا لم أكن متحررة اجتماعياً فكيف أستطيع أن أكافح بقلمى من أجل التحرر السياسى أو العقائدى أو الوطنى؟» (ص ١٢٩).

عدم الاعتراف بالشاعرة المفرقة فى الذاتية جزء من وضعية المرأة الكاتبة. فيما أن المرأة أصلاً ليس لها وضع اجتماعى مستقل فمن غير المنطقى إذن الاعتراف بذاتيتها الشديدة وعواملها المفلقة ولم يزد هذا الإنكار لصوت فدوى طوقان سوى إحساسها بالوحدة مما جعلها - بشكل مفارق - تفرق فى الذاتية: «وليس هناك من يعنى تعاستى سوى هذا الكيان الخاص بى. لقد كان هو كيانى أنا، الذى يتوتر ويتمزق ، والقلب هو قلبى أنا الذى يتقمص وينسحق، والمحنة التى تزداد تأزماً هى محنتى أنا» (ص ١٢٠) إن عدم قبول التعبير عن الذاتية - خاصة من الكاتبات مشكلة لم تحسم على مدار تاريخ الأدب وفى السياق الفلسطينى كان دائماً السياسى الجماعى له مكانة أعلى من الفردى الذاتى مما جعل فدوى طوقان تشعر بعقدة الذنب، «وهكذا بقى عجزى التام عن الاندماج مصدر شعور بعدم الرضا وبقيت حائرة بين هذه الحالات المتعارضة موزعة النفس بفعل التعارض القائم بين قوة طبيعتى الأصلية المتحكمة وبين عدم

اقتناعى بل كرهى لهذه الطبيعة مما ولد ضميرى ما يشبه عقدة الذنب» (ص ١٤٦). المجتمع نفسه الذى جعلها حيسة الجدران هو المجتمع الذى يطالبها أن تندمج فى الجماعة لتتظم الشعر السياسى. لم يعترف المجتمع أن العزلة التى رضى على قدوى طوقان تحولت لتكون موضوع الشعر. إلا أن أنكر ذاتية الصوت لم يكن مقتصرًا على الوطن العربى. ففى الستينيات تعالت صيحات النسويات الراديكاليات بشعار كل ما هو شخصى سياسى، The Personal is political . وفى هذا تقول جين اتوميكينس: «لا بد أن تتظاهر المرأة بأن كل ما تكتب عنه لعلاقة له بحياتها بل هو أهم وأسمى من كل ما هو شخصى .. إن ثنائية العام/ الخاص. أى تراتبيه العام / الخاص هى حجر الأساس فى قهر المرأة». (٩)

ولأن قدوى طوقان لم تكتب كل شئ فى سيرتها الذاتية. أى لم تكتب كل الخاص. فقد ظلت علاقتها بالناقد العصرى أنور المعداوى فى طى الكتمان وقد قام مؤخرًا رجاء النقاش بنشر كل الرسائل (سبع عشرة رسالة) التى أرسلها المعداوى لقدوى. وفى تلك الرسائل وصف المعداوى شعر قدوى طوقان بأنه شعر الأداء النفسى (١٠) وقارب بينه وبين شعر على محمود طه وإذا كانت الشاعرة لم تستطع التغلب على الذاتية الشديدة فى شعرها فقد تغلبت عليها فى سيرتها الذاتية: «لم أفتح خزانة حياتى كلها، فليس من الضرورى أن تنبش كل الخصوصيات» (ص ١٠) . وهكذا بقيت بعض الفجوات بين الداخلى والخارجى التى تعمدت الشاعرة أن تبقئها على حالها ولم تملأها بالكتابة. وهذا لا يتفق مع ما يقوله

سميح القاسم فى تقديمه لسيرة فدوى طوقان: «حين يكتب الآخرون عن الفنان فإنهم يفتحون له بذلك نافذة على ذاته.. أما حين يكتب هو عن نفسه فإنه يفتح الأبواب جميعاً على مصاريعها» (ص ٦). لم تفتح فدوى طوقان كل الأبواب على مصاريعها، إذ بقيت محكومة بالبيئة التى نشأت بها وغرست فيها الإحساس بالعار والخجل من كتابة الذات. «كانت كلمة الحب تقترن فى ذهنى بصورة الفضيحة والعار، فهذه هى الصورة التى طبعتها فى نفسى البيئة المحبطة منذ الصغر» (ص ٨٧).

ما قدمته فدوى طوقان هو «الجانب الكفاحى»، (ص ١١) من حياتها وهو الجانب الذى أضفت عليه كتابة السيرة انسجاماً وتوافقاً بسبب التباعد الزمنى فالماضى تتوافق أجزاءه من منظور الحاضر. وفى هذا الجانب كان هناك من «لعبوا دورهم فى حياتى ثم غابوا فى طوايا الزمن» (ص ٧) كان هناك الأم والأب، الحاج حافظ، ابراهيم طوقان، نمر طوقان، الشبيخة علية، علياء، وفاروق طوقان، معظمهم ذهب مع الموت والبعض ظل باقياً. من خلال التفاعل مع هؤلاء الأشخاص سواء بالسلب أو الإيجاب تشكلت حياة فدوى طوقان، كل لعب دوره ثم غاب فكانت الذات محصلة وجودهم وكان جزء كبير من ثقافة ووعى الشاعرة يتشكل بهم ولهذا تمتلأ السيرة بحكايات هؤلاء وحياتهم ورد فعل الشاعرة تجاه أفعالهم. لم تتمحور السيرة الذاتية لفدوى طوقان حول الذات بل خرجت إلى الآخر وكتبت سيرته من منظور الذات. وتشكيل صورة الذات عبر وجود الآخر فى السيرة الذاتية هو ما تسميه أودر لورد

Biomythography (١٢) . لقد أعادت فدوى طوقان كتابة ذاتها التي تشكلت في بيئة نابلس وحكايات أهلها، الذات التي كانت «توقاً» مستمر إلى الانطلاق خارج مناخ الزمان والمكان، والزمان هو زمان القهر والكبت والذوبان في اللاشيئية والمكان هو سجن الدار...» (ص١٠).

لم تلتئم الفجوات الحادثة بين الداخل والخارج إلا عندما انطلقت فدوى طوقان خارج مناخ الزمان والمكان ، انتقلت من زمان الطفولة / القهر ومن سجن الدار إلى إنجلترا . مفادرة المكان جغرافياً سمحت للذات وصورتها أن يلتقيا بشكل توافقي: «أحسست بإشراق غريب في داخلي .. فرح لا أملك تصويره بالكلمات .. إشراقه صوفية تفصلني عن الماضي كله تمحو عن قلبي آثار النظاظة والخشونة والقسوة ، تطوقني برقي الأمان والسلام النفسى» (ص١٦٧) . هذا الانفصال عن الماضي هو الذى ساعد على ملء الفجوات بين الفردى والمجتمعى ولكن هذا الانفصال أيضاً لم يكن إلا محاولة من الذات للتصالح مع صورتها . ظلت صورة الذات فى الماضى تعاود الظهور: «فى أحيلن كثيرة أجد أن الماضى لم يذهب فقط بمعناه المادى، بل بمعناه النفسى أيضاً...» عالم طفولتى فقط هو العالم الوحيد الذى لا يفقد معناه النفسى فى داخلى» (ص١٣٦).

بدأت «رحلة جبليّة.. رحلة صعبة» بنية كتابة الذات وكشف الجوانب الخفية منها ولكنها كانت رحلة صعبة وكانت جبالها

شاهقة وفجواتها متسعة. انتهت فدوى طوقان إلى محاولة مصالحة الذات في الحاضر مع صورة الذات في الماضي مما يجعل سيرة فدوى طوقان رحلة صعبة بحق . ما بدأ كرحلة للبناء انتهى برحلة للهروب. ماذا كانت تقصد الشاعرة عندما اختارت عنوان «رحلة جبليّة .. رحلة صعبة»؟ هل كانت تقصد مسار حياتها أم عملية الكتابة ذاتها؟

هوامش

١ . فدوى طوقان ، رحلة جبليّة .. رحلة صعبة. دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ١٩٨٩ .

2 - Meredith Tax, **The Power of The word, Culture, Censorship, and Voice**. New York: Women's World, 1995, p. 45.

3 - Georges Gusdorf, " Conditions and Limits in Autobiography". In James Olney (ed.) **Autobiography: Essays Theoretical and Critical**. Princeton: Princeton University Press, 1980, P. 33.

4 - Shari Benstock, "Authorizing the Autobiographical". in Robyn R. Warhol and Diane Price Herndl (eds,) **Feminisms**. U S A: Rutgers University Press, 1991. P. 1041.

5 - Alice Miller, **The Drama of the Gifted Child**. New York: Basic Books. 1983, P. 101

6 - Shari Benstock, " Authorizing the Autobiographical ", P. 1041.

7 - Ellie Ragland - Sullivan. **Jacques Lacan and The Philosophy of Psychoanalysis**. Urbana: University of Illinois Press 1986, P. 27.

8 - Ibid , P. 28.

9 - Jane Tompkins, " Me and My Shadow" in **Feminisms**, P. 1080.

١٠ - رجاء النقاش، بين المبدأوى وقدوى طوقان: صفحات
مجهولة من الأدب العربى المعاصر. القاهرة: الهيئة المصرية العامة
للكتاب، ١٩٩٦، ص ٢٨. (صدرت الطبعة الأولى ١٩٧٦).

١١ - المرجع نفسه.

12) Bell Hooks, "Writing Autobiography". In **Feminisms**. P. 1038.

السقوط من مرتفعات وذرّج

فى معظم الدراسات النقدية التى تناولت قصة الكاتبة إمىلى بروننى مرتفعات وذرّج بالتحليل، ظهرت «كاثرين» على أنها «وحش فى شكل امرأة»؛ فهى نارية المزاج، حادة الطباع، متمردة على التقاليد الفيكتورية رافضة للقولبة، وفى النهاية عديعة الإخلاص لزوجها «إدجار» فكان جزاءها الموت، وقد خلص بعض النقاد إلى القول بأن «كاثرين» اختارت الموت بإرادتها إذ لم تستطع الحياة «بعقدة الذنب»، ولا عجب أن يتخذ النقد النسائى موقفاً رافضاً لهذه التحليلات فى محاولة لسبر أغوار شخصية «كاثرين» وسلوكها «الشاذ»، ولنبدأ بسؤال إلى ماذا كانت تهدف إمىلى بروننى عندما قامت بكتابة هذه الرواية؟ قبل الإجابة عن هذا السؤال تجدر

(*) نشرت فى مجلة هاجر، العدد الأول.

الإشارة إلى القيم التقليدية للعصر الفيكتوري والتي سلبت حق المرأة في التعبير عن نفسها واكتساب الذاتية، فكل إبداع يصدر عنها لا يعتبر إلا «سخفًا» أو «تفاهة» أو بالأحرى تدخلًا في شئون الرجال.

فالإبداع عمل «ذكوري»، أما المرأة فهي «الملاك» الذي يهب (أو يجب عليها) حياته للآخرين (الرجال) لإدخال السرور والرضا على نفوسهم، وصورة المرأة الملاك بدأت مع ميلتون ونهج نهجه معظم الكتاب وساروا على خطاه فأصبحت إما «ملاكًا» أو «وحشًا» وكلاهما يرمز إلى الموت، إذن مجرد فعل كتابة هذه الرواية يعد مقاومة للمحاولات التهميشية الذكورية Marginalization.

إلا أن مدى قوة تيار المقاومة لم تسر على نهج واحد في الرواية، فقد بدأت شديدة ثم خفت ثم اشتدت (وكأنها صحوة الموت) وأخيرًا انتهت بالموت. مما يطرح في الأفق عدة قضايا أخرى أهمها: هل كانت إميلي برونتي تقتل نفسها؟

تبدأ الرواية - درامياً - بقول الأب لكاثرين والتي هي طفلة آنذاك «يجب أن تأخذي هذا وتعتبريه هبة من الرب - رغم أنه أسود وكأنه من سلالة الشيطان»، (الفصل الرابع)، وفي هذه الجملة إرساء وتوضيح لقواعد السلطة في الرواية واستخدام اسم الإشارة «هذا» الذي يعود على «هيتكليف» - له أهمية كبيرة في مسخ هوية «هيتكليف» أو طمسها بالأحرى، و«هذا» هدية من الرب ولكنه في الوقت نفسه «من سلالة الشيطان»، وبهذا تتحدد نقطة البداية في

هذه الدراسة، إذ ترسم بروتى صورة «هيتكليف» على أنه الشيطان مما يُرسى تشابهاً واضحاً بين «كاثرين» وحواء.

إذ أنه فى فردوس «ميلتون» خلقت حواء من ضلع آدم، وفى مرتفعات وذرنج تقول كاثرين عن «هيتكليف» «إنه نفسى أكثر منى» (الفصل التاسع)، وبذلك يظهر المستوى الرمزى للرواية. فقد كان «هيتكليف» (الشيطان) و«كاثرين» (حواء) يعيشان فى مرتفعات وذرنج (الجنة) وبذهابهما إلى الجرانج (الشجرة المحرمة) تفرقاً (الخطيئة) مما أفضى إلى الموت (كما تولد من الخطيئة فى فردوس ميلتون)، وبذلك سقطت «كاثرين» من «نعيم» مرتفعات وذرنج إلى «جحيم» الجرانج، والمقصود بكلمة «النعيم» هو ما كانت تتمتع به «كاثرين» هناك من نفوذ وسلطة وإن كان ذلك ضمنيًا، كانت تسبح ضد التيار ولكنها كانت «إنساناً» مهماً لذاته وليس فقط من أجل الدور الذى يُتوقع من المرأة أن تقوم به، ويظهر «هيتكليف» واتحاده معها فى ذات واحدة تزداد قوتها النفسية حتى أن «جلبرت» و«جوبار» Gilbert and Gubar أشارتا إلى أن «هيتكليف» يقوم مقام الليبيدو (Libido/id) عند «كاثرين»، ومما يُدعم هذا القول هو الإشارة إلى أن أقصى عقاب كان يُوقع على هذا الشائى (شكلاً) والفرد (مضموناً) هو التفرقة بينهما، وبذلك تعتبر «كاثرين» هى الواحد Self و«هيتكليف» أيضاً هو الواحد Self ومما يمثلان الآخر Other بالنسبة للمجتمع الأبوى Patriarchal Society. هذا المجتمع ممثل فى فرانسيس وهيندلى وجوزيف وهم ينتمون لمرتفعات وذرنج وكذلك الحال بالنسبة لساكى الوحدة المكانية الأخرى. الجرانج Grange.

وقد يبدو بعض التناقض فى ازدياد قوة «كاثرين» النسائية فى اتحادها برجل، إن التصاق اللون الأسود بـ «هيتكليف» منذ بداية الرواية بالإضافة إلى المعاملة السيئة التى يتلقاها من هيندلى وخاصة الجلد بالسوط تضعه فى مرتبة دونية مشابهة لمرتبة طبقة السود المقهورة^(٣). وبالمثل تعتبر كاثرين - من وجهة النظر الأبوية - أنثى أدنى من الذكر، أى يجب ممارسة القوة معها بشكل مباشر أو غير مباشر لإخضاعها وقهرها ومحاولة جعلها الملاك فى المنزل، وبذلك يصبح هناك نقطة التقاء بين الرجل «هيتكليف» والمرأة «كاثرين» على محور القهر. وبما أنه يمكن مقارنة النساء من حيث هن مجموعة مقهورة بالأسود إذن يمكن ملاحظة التشابه بين «هيتكليف» و«كاثرين»، مما يفسر ازدياد قوة كاثرين عند اتحاد روحها بروحه إلى حد أن تقول: «إنه نفسى أكثر منى» (الفصل التاسع) وهذا الاتحاد فى مجمله يمثل السلطة النسائية التى ترسمها بروننتى Bronte أو تتمناها على الأقل.

* * *

هذه السلطة لا تظهر فقط من خلال الشخصيات ومستويات القهر الرمزية التى تجمع بينها، ولكنها تظهر أيضاً متمثلة فى الأماكن، فمرتفعات وذرنج نفسها ترمز إلى طبيعة المرأة فى مقابل الجرانج والذى يمثل طبيعة الرجل ومن المنطقى أن تعد مرتفعات وذرنج رمزاً لطبيعة المرأة إذا كنا قد بدأنا القول إنها «التصميم» الذى سقطت منه كاثرين أو العرش الذى فقدته. فهناك لا

يوجد سادة وعبيد بل الكل سواسية Anti-hierarchical على عكس الجرانج الذى تتدرج فيه الطبقات بدءًا بإدجار لينتون ونهاية بالخدم. وفى حين تمثل مرتفعات وذرنج الطبيعة ترمز الجرانج إلى الثقافة، وهذا التقابل يزيد من صعوبة التقاء المكانين وبالتالي صعوبة التقاء طبيعة المرأة مع طبيعة الرجل. فى مقالتها «هل المرأة للرجل. مثل الطبيعة للثقافة؟» توضح شيرى أورتير هذا التقابل^(٤)، فالثقافة تضع المرأة (الطبيعة) فى أعلى درجات السلم أو أدناها أو فى مرتبة الحب أو الكراهية. وهذا ما حدث عندما انجذب «إدجار» بشدة إلى «كاثرين». وفى تلك اللحظة بدأت عملية القولية الفيكتورية للمرأة؛ فبعد إقامة دامت خمسة أسابيع فى الجرانج تحولت «كاثرين» (شكلاً) إلى «سيدة مهذبة» وبذلك صعدت إلى أعلى درجات السلم. وعملية القولية المصحوبة بعملية تسطيح للوعى تستلزم إقصاء «هيتكليف» عن الصورة. وإذا كان «هيتكليف» و«كاثرين» معاً هما الواحد Self والاثان معاً بالنسبة للمجتمع «الأخر» Other فإن اللحظة التى تقولت فيها «كاثرين» (مؤقتاً). الجرح الذى نرف من قدمها. هى اللحظة التى تبعثرت فيها أشلاء ذاتها Self مما أدى إلى التشوه Fragmentation of the self. لقد أكلت «كاثرين» من الشجرة المحرمة (السيدة المهذبة) فسقطت من نعيم مرتفعات وذرنج إلى جحيم الجرانج. وبمعنى آخر، تمردت «كاثرين» على تمرداها، أى قامت بالثورة ثم بالثورة المضادة، وعندما أيقنت الخطأ (الخطيئة) سقطت لتصارع المرض.

ولكن ما هي نظرة الجرانج إلى الطبيعة الأصلية لـ «كاثرين» (طبيعة المرأة)؟ تتضح الرؤية من خلال اختلاف المنهج الحياتي للاثنتين، والأهم هو نظرة ساكني الجرانج لـ «هيتكليف» (كاثرين). من خلال الإشارة إلى «هيتكليف» بضمير غير العاقل (it) تظهر بوضوح عملية التهميش marginalization لطبيعة المرأة «هيتكليف/كاثرين».

إلا أنه لرسوخ وصلابة طبيعتها، لم يحدث لـ «كاثرين» سوى حالة تشويه خارجي، وظهر ذلك عندما مرضت بعد اختفاء «هيتكليف». إذ عادت طبيعتها الأصلية. ويُرجع بعض النقاد هدوء «كاثرين» عند زواجها من «إدجار» إلى تكتيك إميلي برونتي في إقصاء «هيتكليف» عن مسرح الأحداث لمدة ثلاث سنوات، إلا أن هذا الهدوء يجب أن يُنظر له على أنه ضياع لسلطة «كاثرين» وفقدان لهويتها الحقيقية بالإضافة إلى الجرح الفائر الذي لم يلتئم بعد. ولذلك لم يكن ظهور «هيتكليف» إلا إعادة لفتح الجرح. فقد عاد إلحاح الليبيدو ولم تعد السلطة، ولا خلاص من هذا الصراع سوى الموت. فالموت هو الوسيلة الوحيدة للهروب من المجتمع الأبوي Patriarchy. ولكن كان يجب على «كاثرين» تكفير ذنب الأكل من الشجرة المحرمة، ويبدو ذلك بوضوح في مشهد الجنون Mad Scene، حيث تنظر في المرأة فلا ترى سوى شيء أسود اللون، ولا تتعرف على نفسها. وهذا المشهد يحمل عدة دلالات؛ فهو يعيد إرساء علاقة التشابه بين طبيعة المرأة المقهورة وبين السود، كما

يوضح مدى التشوه الذى لحق بـ «كاثرين» لدرجة عدم تعرفها على نفسها، فهي لا تنتمى إلى الجرانج بأى شكل - تنتمى فقط إلى «هيتكليف». وكأنه قد حدث فى هذا المشهد تفريق بين الجسد والصورة أو كما يقول «برسانى» Bersani حدثت عملية تفريق للذات^(٥).

* * *

فرض قواعد معينة على الأنا العليا (السيدة المهذية/ الملاك فى المنزل/ المجتمع الأبوى/ الجرانج) وكبت بل رفض رغبات الليبيدو (هيتكليف/ توحد الذات) كل هذا أفضى إلى موت كاثرين، خاصة إذا تذكرنا أن فى ذاك الوقت كانت كاثرين حاملاً، وقد يكون مشهد الجنون Mad scene الذى ذكرناه من قبل محاولة منها لطرد الغريب القابع فى أحشائها. إن هذا الغريب (كاثرين الصغيرة فيما بعد) هو الدليل الحى الذى يذكرها فى كل لحظة أنها فقدت النعيم الذى كانت تتمتع به من قبل فى اتحادها مع «هيتكليف». وفقدان النعيم - الخروج من الجنة - معناه الدخول فى دائرة الزمن (الميلاد/الموت). وبذلك أصبح ميلاد الطفل وموت الأم ضرورة حتمية، لقد أدت «كاثرين» الدور المطلوب منها أمام الثقافة الفيكتورية (الجرانج) ولم يبق لها سوى الموت.

* * *

ويظل السؤال: هل كانت «إميلي برونتى» تقتل نفسها؟ إذا كانت «برونتى» ترمز إلى موتها بموت «كاثرين»، فإن ذلك يعنى حتمياً

النفس «الوجودى» للرواية، إن موت «كاثرين» معناه الخروج من دائرة الزمن (الميلاد/الموت) لئلى تعود إلى نقطة البداية «النعميم».

وقد كانت كاثرين قبل موتها وفى لقاءها الأخير مع «هيتكليف» تعرف الرحلة القادمة تمام المعرفة إذ قالت له: «لن أستريح حتى تأتى إلى» (الفصل الخامس عشر) وكان ما قالتها، إذ ظل «هيتكليف» يتعذب حتى تخلص من قيود دائرة الزمن ولحق بها. وما يهم هنا هو التشابه بين طريقة موت كل منهما: إذ عمد الاثنان إلى الإضراب عن الطعام Self - starvation وهى وسيلة الضعيف المقهور. وبذلك تظهر مرة أخرى فكرة الواحد والآخر Self and the other. فالذات لا تهدأ حتى يعود تماسكها وتوحيدها وبذلك لم تكن إميلي برونتى تقتل نفسها بل كانت تحاول استرداد نعيم وذرنج. والدليل على ذلك أنها جعلت أحد رعاة الغنم يروى واقعة مشاهدة «هيتكليف» وكاثرين يمشيان معاً - بعد موتهما - لقد كانت كاثرين مصرة على استرداد ما فقدته، مصرة على تضميد الجرح الذى نزف وظل ينزف من قدعها منذ ذهابها إلى الجرانج، وما من وسيلة لاسترداد الهوية فى مجتمع بض يركى إلا الخروج منه والعودة إلى نقطة البداية.

وبذلك تثبت إميلي برونتى أن فاعلية المرأة لا تأتى من فاعلية الرجل^(٧). بل تتبع من وعيها وإرادتها. إذ كانت كاثرين قد أخطأت وأخضعت ذاتها وكيانها للسلطة الذكورية الثقافية وقبلت أن تعيش بقيود الأنا العليا فقط، فقد حطمت كل هذه الأسوار فيما بعد بما

فى ذلك أسوار الجسد لكى تخرج إلى اللانهاى وتستعيد
الليبيدو/العرش المفقود. وكما يقول د. هـ. لورنس: «قد يكون تحرر
النساء من أعظم الثورات فى العصر الحديث بل قد تكون من أشد
الحروب ضراوة لمدة تزيد على المائتى عام هى حرب النساء لنيل
الاستقلال أو الحرية»^(٨).

الهوامش:

(1) Adrienne Rich, *Poems, , Selected and New*, 1950 - 74. New York: Norton. 1975, p.146.

(2) Sandra M. Gliert and Susan Gubar, *The Mad Woman in the Attic*. New Haven and London: Yale UP, 1979.

(3) Roman Selden. *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*. the Harvestes Press, 1985, p.

(4) Sherry Ortner, "Is Female to Male as Nature to Culture?" in *Woman Culture, and Society*, ed Michelle Zimlbolist Rosaldo and Lowise Lamphère Stanford: Stanford UP.1976.

(5) Leo Bersani, *A Future Fora Styanax*. Boston: Little Brown, 1976, pp. 208 - 9

(6) Marlqueue Boskind - Lodlahl, *Cinderella's Step - Sisters: A Feminist Perspective on Anorexia Nerevosa and Bulimia' Signs - on: 2* (winter 1976) pp. 343 - 44.

(٧) نصر أبو زيد، «المرأة فى المجتمع» أدب ونقد، العدد رقم ٩٣ ص ٥٣.

(8) D. H. Lawrence, *The Real Thing*.

عبيد واماء : سادة وسيدات

«يا ابنائى، لا تقتحموا الأشياء مباشرة، انتم ضعفاء
جداً، خذوها منى، اقتحموها جانبياً.. تظاهروا بانكم
أموات، تمثلوا دور الكلب النائم». (بلزاك، الفلاحون)

خضوع المرأة للرجل جزء أصيل فى تراث المجتمع المصرى وهو
جزء يضرب بجذور عميقة لا يسهل اقتلاعها إذ أنه يستمد قوته من
الأعراف والتقاليد والتاريخ واللغة والخطاب الدينى. والضغط الذى
يمارسها المجتمع تضعها فى المرتبة الأدنى وهى مرتبة لا يمكن للمرأة
الفكاك منها إلا شكلاً كأن تحصل على قسط وافر من التعليم مثلاً
أو تغير من ملابسها، ولكنها فى النهاية تتحرك وتتنفس تحت مظلة
خطاب الهيمنة الذكورى، والذى سنسمه الخطاب المسيطر.

(*) نشرت بمجلة القاهرة .

وتجب الإشارة هنا إلى بعض أدبيات الحركة النسائية التي تدعو إلى تحرير المجتمع حتى تتحرر المرأة وهو قول ليس ببعيد عن الحقيقة إلا أن شروطه ليست متوافرة. ففكرة تحرير المجتمع بهذا الشكل ليست إلا فكرة طوباوية لا يمكن تحقيقها في وجود الملكية الخاصة^(١). وفي وجود فكرة الملكية أصبح الشكل الطبيعي للمجتمعات شكلاً تراتيبياً هرمياً تقهر فيه كل طبقة الطبقة الأدنى منها. وفي المجتمع الراهن - والسابق - توضع المرأة في الطبقات الدنيا من هذا السلم. ويقدر خصوصية كل طبقة اجتماعية بقدر ما يتم الإعلان عن هذه المكانة الدنيا. فالمرأة في الطبقة العاملة/الشعبية يختلف وضعها تماماً عن المرأة في الطبقات المتوسطة إلا أنه في النهاية تبقى السلطة العلنية للخطاب المسيطر.

ولأن المحكوم لا بد أن يهمس من وراء ظهر الحاكم فإن هذه السلطة المطلقة للخطاب المعلن المسيطر لا بد وأن يتم التحايل عليها بأشكال متعددة من المقاومة وهي أشكال غير ميسرة لم تحظ باهتمام علماء الاجتماع إلا مؤخراً وإن كانت دائماً محل اهتمام علماء الأنثروبولوجيا. وبهذا أدى الخطاب المعلن إلى توليد خطاب مستتر من قبل النساء وهو خطاب يحفظ للمجتمع بعض التوازن ويحميه من الانفجار. ويُعرف جيمس سكوت الخطاب المستتر على أنه يمثل «الخطاب التصرفي، الكلام، الممارسات - الذي يكون، بشكل اعتيادي، مستبعداً خارج إطار الخطاب العلني الذي يمارسه الخاضعون، بفعل ممارسة السلطة. ومن هنا، فإن ممارسة السيطرة هي التي تخلق الخطاب المستتر»^(٢).

أما مسألة ما إذا كن النساء يعرفن أنهن خاضعات أم لا فهو شيء لا يتم الإعلان عنه بشكل مباشر إلا في حالات قليلة نادرة. فالإعلان المباشر يعنى التمرد مما يستدعى رد فعل مضاد. في حين أن العلاقة الجدلية بين الخطاب المعلن والخطاب المستتر تسمح بمساحة للتحرك للحصول على بعض الحريات بشكل يرضاه المجتمع ويقبله ولا يهدر سلطة الخطاب المعلن. ولذا يأتي إعلان النساء معرفتهن بأنهن محكومات بشكل غير مباشر مثل الموافقة العلنية على ما يُقال والتبجيل والتعظيم (كما كانت تفعل أمينة وأبنائها مع سى السيد) والإيماءات الإيجابية والإنصات بانتباه شديد حتى لما يعد إساءة. ويلاحظ هوشتشايلد: «أن تكون للمرء وضعية أكثر رفعة معناه أن تكون لديه مطالبة أقوى بالردود، بما في ذلك الردود العاطفى. ومعناه أيضاً أن يكون أكثر تمتعاً بوسائل تعزيز هذه المطالب. فالحال أن السلوك المحترم الذى يبدىه الخدم والنساء من الابتسامات المشجعة، الإنصات بانتباه، الضحكة الموافقة، التعليقات الإيجابية، الإعجاب والاهتمام. تأتى هنا لتبدو طبيعية، بل ومتماشية مع الشخصية الفردية أكثر مما تبدو ذات علاقة بأنواع التبادلات السلوكية التى يبدىها فى العادة الناس ذوو المكانة المتدنية»^(٣).

وهذه الموافقة على الخطاب المعلن والمساهمة فى تعزيز قوته تخلق لدى النساء وعياً مزدوجاً. فهن يمارسن الخطاب المستتر الذى يدل على رفضهن للخطاب المعلن وفى نفس الوقت يعلن موافقتهن على الخطاب المعلن عن طريق الخضوع الشكلى لقوانينه.

وفي معرض الحديث عن الوعي المزدوج لدى الأمريكي الأسود يقول Du Bois: «مما لا شك فيه أن مثل هذه الحياة المزدوجة بما يصحبها من أفكار مزدوجة وواجبات مزدوجة، وطبقات اجتماعية مزدوجة، تؤدي إلى انبثاق كلمات مزدوجة ومثل عليا مزدوجة، وتُغري الذهن بسلوك الادعاء أو التمرد، النفاق والتجذر»^(٤).

إن وضوح حقيقة وجود هذا الوعي المزدوج - والذي أصبح سمة من سمات المجتمع المصري لا يدل إلا على قوة الخطاب المعلن الذي يحظى بالقبول الرسمي ولذا تشد قوة الخطاب المستتر بشكل متواز مع الخطاب المعلن فلا يصطدم به. وتعتبر هذه الحياة المزدوجة ملاذاً آمناً من بطش الخطاب المعلن الذي لا يقبل الخروج عن حدوده. فخضوع النساء في حد ذاته هو المرآة العاكسة لقوة السلطة الأبوية. وتتحول مجاورة الخطاب المستتر للخطاب المعلن إلى عقد اجتماعي ضمني غير معلن: «عندما يشعر الناس أن ليس في إمكانهم أن يفعلوا الكثير بصدد العناصر الأساسية في وضعهم، ويشعرون بهذا، ليس بالضرورة مع كثير من اليأس أو الخيبة أو الغضب، بل بوصفه حقيقة من حقائق الحياة، نجد أنهم يتبنون إزاء هذا الوضع مواقف تسمح لهم بأن يعيشوا حياة يمكن عيشها من دون أن يخالجهم شعور دائم وضاعط بالوضع الأكثر اتساعاً ككل» ويضيف ريتشارد هوجارت أن هذه المواقف «تنتمي كثيراً إلى وضعية الافتقار إلى أي خيار آخر»^(٥).

ونتيجة هذا الافتقار إلى أي اختيار آخر يقمن النساء بالتفنن في ابتداع الخطاب المستتر وهو يعتمد على المواربة والسيطرة على

الذات فى مواجهة السلطة مما سمح له أن يصبح جزءاً من التراث العلنى العام دون أن يطاله الأذى. والفرق بين الخطاب المستتر لدى جماعة محكومة سياسياً والخطاب المستتر الخاص بالنساء فى مصر هو أن الأول يحاول إيصال رسالة معارضة للسلطة أما الثانى فوظيفته تكمن فى التخفيف من الضغوط وتعويض الحقوق المسلوقة بشكل آخر. وأشهر فتون نسج الخطاب النسائى المستتر هى: تلبس الجن فى جسد المرأة، الشعوذة، القيل والقال، التذمر، الأمثلة والحكايات والأغاني الشعبية، وأخيراً الملبس.

تعتبر ظاهرة تلبس الجن فى جسد المرأة شيئاً شائعاً ليس فقط فى الطبقات الشعبية بل وفى بعض الفئات الأخرى المتعلمة. وهى ظاهرة انتشرت كالنار فى الهشيم فى السنوات الأخيرة فتجد الأم تسوق ابنتها إلى الشيخ الذى يداوى «بالقرآن» ويخرج الجن ويدخله الإسلام!! ووصلت الظاهرة إلى حد أن قام العديد من هؤلاء «الشيخوخ» بإصدار كتباً فى هذا الموضوع. وعندما يتلبس الجن فى جسد المرأة يصبح كل شىء مقبولاً منها كالصياح وتكسير الأوامر ورفض الزواج. ويقول جيمس سكوت: «إن المرأة التى تستولى عليها الروح تستطيع أن تذيب شكاويها من زوجها ومن الأقارب، وأن تشتمهم وأن تتقدم بطلبات، أى أن تخالف بوجه عام، المعايير القوية فى مجال سيطرة الذكور. ثم يُمكن لها فيما هى خاضعة مملوكة أن تتوقف عن العمل، وأن تُعطى هدايا، وأن تُعامل بصورة عامة بالتسامح، وبما أنها ليست هى التى تقوم بالعمل، بل الروح التى استولت عليها كلياً، فإنه لا يمكن أن تعتبر مسئولة عن كلماتها.

ونتيجة ذلك هي نوع من الاعتراض المخفف الذي لا يجروء على ذكر اسمه، إلا أنه غالباً ما يمكن التوصل إليه لأن مزاعمه تتبى على ما يلحظ من روح قوية، لا من المرأة نفسها^(٦). وقد أصبحت هذه الظاهرة جزءاً من التراث العلني العام لأنها تتمسح بالدين فلا يجروء أحد على مناهضتها حتى أن الشيخ محمد متولى الشعراوى أدلى بحديث فى أحد المجلات الحكومية عن كيفية استخراج الجن من جسد الإنسان. وبهذا تحول الجن إلى ذريعة آمنة يمكن عبرها إعلان العصيان.

ولا تفصل الشعوذة عن فكرة الجن. وأشهر أنواع الشعوذة التى تلجأ إليها النساء هي فكرة «الأعمال» والمعتمدة على السحر. وبهذه «الأعمال» يمكن الشعور بالسيطرة على الرجال فهى ليست إلا نوعاً من أنواع العدوان الخفى الذى يتضمن الأذى أو الإرغام على فعل شيء ما كأن يطلق الرجل زوجته أو يتزوج من امرأة بعينها وقد يصل الأمر إلى حد «الربط» وهو تعجيز الرجل جنسياً بشكل مؤقت.

أما القيل والقال فهو وسيلة تعويضية أخرى تعمل كبديل لإعلان العداء المكشوف شفهيًا. فالنميمة فى مجالس النساء والتى يدور جزء كبير منها عن الرجال تعادل النقد المر اللاذع. فالنساء فى هذه المجالس يقرن ما لا يمكنهن قوله مباشرة فى وجه السلطة. كما يتم أحياناً إحلال الخيال مكان الواقع كأن تؤكد المرأة مثلاً لبقية النساء أن زوجها يتدله فى حبها فى حين أنه فى الواقع

يضرّ بها كل يوم. وبهذا يساعد الخيال على تحمل تبعات الواقع الصعبة. أما القيل والقال الصادر عن المرأة ضد المرأة فهو ذو دلالة كبيرة. فمن الطبيعي أن اللفظ يكثر حول المرأة المتفردة المتميزة بشكل ما. والمتفردة هي الخارجة عن الحدود الذي يصيغها الخطاب المعلن. وتجاوز تلك الحدود معناه التحرر من أقنعة الخطاب المستتر فيتم وصم الخارجة عن الناموس بمختلف الرذائل. ولأن ذلك يتكرر كثيراً. في كل الطبقات بلا استثناء. توصف المرأة أنها أكثر نميمة وميلاً للوقعة من الرجال لأنها تشعر «بالغيرة» و«الغل» تجاه قريناتها. وهذا صواب إلى حد كبير إلا أن «الغيرة» هنا ليست ذاك المفهوم الساذج البسيط الذي يعتمد الخطاب المعلن إلى المبالغة في تصويره. إنها الغيرة الناتجة عن الرغبة الشديدة في التمرد وإعلان العصيان مع عدم القدرة على إتيان الفعل. أما «الغل» فهو المعادل الموضوعي للفضب الموجه للمرأة التي تضعف تماسك الخطاب المستتر بخروجها عنه. ويتساءل جيمس سكوت: «كم يبلغ مدى تماسك الخطاب المشترك بين جماعة معينة من المحكومين؟» ويضيف: «وما التساؤل حول مقدار تماسك الخطاب المستتر ووحدته سوى التساؤل حول مدى اتساع الثقوب الاجتماعية التي يمر الخضوع عبرها، فإذا كان المحكومون مشتتين كلياً من المؤكد أنه لن تكون ثمة ثقوب يمكن عبرها التركيز على عمل نقدي وجماعي»^(٧).

أما الأمثلة والأغاني الشعبية فهي تدخل فيما يسميه سكوت التعريض بالتعبير اللطف^(٨) وكما أن لها جوانبها الإيجابية إلا أنها تعتبر أقوى ركيزة في الخطاب المستتر فهي «ضربة مستقيمة بعصا

عوجاء»^(٩) وخاصة أنه لا يمكن تحديد صاحب الضربة. وهذا الشكل ينتشر بشكل أكبر فى الطبقات الشعبية ويصبح جزءاً من أشكال المقاومة اليومية.

أما التذمر وهو أشهر أنواع الشكوى فله أشكالاً عديدة لعل أكثرها شيوعاً بين النساء هو التهدد ويقول الدكتور ع.ع. فى كتابه «تراث العبيد»: «التنفس بصوت مسموع قد يكون (تتهيداً أو تهيداً) وهو صوت يصدره الشخص إن أحس أن الكلام الذى يسمعه غير مستساغ أو إذا وقع عليه الظلم»^(١٠) والتهدد يعتبر من أكثر الأشكال أمناً إذ يمكن للمرأة أن تكرر أنها قامت بالتشكى أصلاً إذا شعرت أن بطشاً ما سيقع عليها.

وفى النهاية يأتى الملبس كآخر فن من فنون الخطاب المستتر وهذا ليس بمستغرب على المجتمع المصرى الذى تغنى بالمثل القائل: «كل اللى يعجبك والبس اللى يعجب الناس». مؤخراً، انتشر الحجاب بشكل يدعو إلى التساؤل وقد قدمت عدة تفسيرات فى هذا الشأن لا مجال للخوض فيها. لكنه من الثابت أن الخطاب المعلن الذكورى يفترض الحجاب شرطاً من شروط فضيلة المرأة وبدونه تتحول المرأة إلى كائن منبوذ تعرض جسدها وشعرها للرجال فيزداد حولها القيل والقال وتشتد عليها قبضة السلطة وبذلك تُقفل كل الثغرات التى يمكن من خلالها الحصول على بعض الحريات. فيأتى الحجاب ليقدم للخطاب المسيطر الشكل الذى يرضاه وليسمح للمرأة أن تنضم إلى قافلة الخطاب المستتر^(١١).

فالحجابُ هنا يتحول إلى علامة Sign تم تعريفها من المضمون. وقد تقاوم المرأة في الطبقات الشعبية فكرة ارتداء الحجاب حتى تتزوج ومن ثم تتحجب على الفور. لقد تحول الحجاب إلى سلاح تواجه به المرأة كل ما يُمكن أن يصيبها من أذى. وهو جواز المرور الذى به تدخل إلى عالم الفضيلة حتى أنه فى حادث هتك عرض فتاة العتبة كانت الصحف تدافع عن الفتاة باعتبارها «فتاة ذات أخلاق ومتدينة ترتدى الحجاب» وكأن الحجاب كان يجب أن يكون الدرع الواقى ضد هذا الحادث. وكأنها لو لم تكن محجبة لكانت تستحق ما حدث لها!!

هناك بالطبع الكثير والكثير من أقنعة التكر الأخرى التى تبتدعها المرأة فى حياتها اليومية لمواجهة القمع المفروض عليها. ومن الثابت أن هذا الخطاب المستتر تم نسجه تاريخياً على يد شهرزاد التى كانت تهمس بالحكايات لتؤخر سيف مسرور وكانت أختها تساعدها فى هذا. ومن الثابت أيضاً أنه أحياناً ما يحدث انفجار لحظى مؤقت عابر يتم فيه الإعلان عن هذا التراث المكتوم المستتر وهى لحظة توصم بالجنون لأنها تكون حادة وعنيفة وعشوائية. ولازال لدى النساء الكثير والكثير مما يجب أن يُقال ويُحكى عندما تتح لهم فرصة إعلان التراث الخفى وفرصة خرق الصمت. ولكن... جدار الصمت سميك وعنيد قام الخطاب المعلن المسيطر بتقويته بالخوف من فقدان السلطة والخوف من الآخر والخوف من.. رد الفعل، لذلك «على المرء أن يتحمل ما لدى سادته من افتقار إلى الحكمة»^(١٢).

الهوامش:

- (١) انجلز، أصل العائلة.
- (٢) جيمس سكوت، المقاومة بالحيلة. كيف يهمس المحكوم من وراء ظهر الحاكم. ت. إبراهيم العريس ومخايل خورى. (دار الساقي: ١٩٩٥) ص ٤٦.
- (3) Arlie Russell Hochschild, The Managed Heart: The Commercialization Of human Feeling. Berkeley: U Cflifornia Press, 1983, pp. 90 - 91.
- (4) W.E.B Du Bois, "On The Faith of The Fathers" In The Souls of Black Folks. NY: New American Library, 1969, pp. 221 - 222.
- (5) Richard Hoggart, The use of Literacy: Aspects of Working Class Life. London: Chalto and Windus, 1954, pp. 77 - 78.
- (٦) جيمس سكوت، ص ١٧٦.
- (٧) المصدر السابق، ص ١٦٨ - ١٦٩.
- (٨) المصدر السابق، ص ١٨٦.
- (٩) المصدر السابق، ص ١٨٧.
- (١٠) الدكتور ع. ع.، قرات العبيد في حكم مصر المعاصرة. (القاهرة، المكتب العربي للمعارف، ١٩٩٥) ص ١١١.
- (١١) لا يمكن تعميم القول هنا على كل من ترتدى الحجاب لأن هذا يفضى إلى تبسيط مبالغ فيه ولكننا نركز هنا على انتشار الظاهرة بشكل عام .
- (١٢) يوربيدس، مسرحية «الفينيقيات».

الانفجار أم الانهيار؟

فى «الانفجار»^(١) تتقل ناديا خوست^(٢) تجربة يصعب بلورتها فى اللغة عموماً وفى قصة قصيرة خصوصاً - انهيار جيل وقيام جيل جديد . تحمل التجربة أقصى درجات الكثافة نتيجة تشابك وتقاطع عدة خطوط مختلفة . وهذا التداخل الشديد مع عدم وجود مركزية للتشابك والتقاطع بالإضافة إلى تشبث الذاكرة بالتفاصيل الصغيرة يحول القصة إلى لوحة سرىالية ذات ألوان متناسقة وغير متناسقة، لا نكاد نعرف بدايتها من نهايتها إلا على الورق.

من خلال هذه اللوحة تعبر الكاتبة عن محاولة الذات الحفاظ على استمراريته وثباتها فى عالم يتغير بعنف . يتم تصوير هذه المحاولة من خلال شخصية البطلة التى رسمت أحلامها بألوان واضحة فى الصبا «فى الطريق إلى المدرسة» وحافظت على توهج

هذه الألوان وهى «فى الطريق إلى الجامعة» لتلقى المحاضرة. فيما بين الطريقين لم تتغير الأحلام والأفكار ولكن تغير الزمن والعالم وظلت استمرارية الذات شاهداً على «ماض يحترق وحاضر يرتجف. كأن ريحاً عاتية جرت الناس إلى الندم على حياتهم الماضية كلها، فتفضوها كما ينفذ الغبار عن السجاد. لم يتركوا شية يخبئون فيها نزهة أو حباً أو ذكرى. كأن تلك الأفراح كانت اثماً»^(٥٩).

فيما بين «ماض يحترق وحاضر يرتجف» يتأرجح وعى البطلة بعنف حتى ليصبح مضمون وتكنيك السرد مماثلان لاحتساسها بالحياة: «ويكون العمر هو تلك الأجزاء الصغيرة كالفسيفساء تضع احداها إلى جانب الأخرى مسرعة فى نهاية كل يوم، ويضيع بعضها أو يتكسر البعض الآخر»^(٥٥). تتأرجح الذاكرة بين الماضى والحاضر فى محاولة جاهدة لتزيين الحاضر بصور الماضى. كما يتأرجح الصوت نتيجة الإصرار على نقل روح الماضى السعيد إلى روح الحاضر المحتضرة. وهذا التأرجح يولد عدة ثنائيات: الطريق إلى المدرسة/ الطريق إلى الجامعة، الأنا/ الآخر، التعليم/ الدين، الأفق/ البنايات، الحب/ الهزيمة. ورغم أن هذه الثنائيات - فى الأصل - مكملة لبعضها، إلا أن الهوة الحادثة بين الماضى والحاضر تضيف تضاداً حاداً على كل ثنائية.

يتجسد هذا التضاد فى الصدام الذى يحدث بين الخطاب المعرفى للبطلة المبني على العناصر الأولى من الثنائيات وبين

العناصر الثانية. فقد تكونت هوية البطلة ثقافياً بفعل تلك العناصر الأولى: الطريق إلى المدرسة، الأنا، التعليم، الأفق، الحب. وبذلك تحتل هذه العناصر مركز الصدارة في الشائيات باعتبارها الطبيعية، أو الحقيقية، كما تقول جوديت باتلر Judith Butler^(٣)، وفي هذا تعميق لفكرة التضاد الزائفة التي تزيد من معاناة البطلة في ذهابها وإيابها بين الحاضر والماضي.

«في الطريق إلى المدرسة» تكونت مفردات الخطاب المعرفي: «كانت تنتبه إلى أشجار الزنزلخت المزهرة، تمر تحتها، تمتص عبقها، تشرب لونها الناعم البنفسجي. سعيدة نعم، سعيدة!»^(٥٥). إنها الهوية التي تأسست على الألوان والروائح والأحلام في العالم الخارجي، وهي الهوية التي لم توضع محل الاختبار والتساؤل إلا في الحاضر: «في الطريق إلى الجامعة». وكأن الهوية الأولى التي تكونت هي المعادل لما تسميه كريستيفا Kristeva «المرحلة السيموطيقية» عند الطفل^(٤). كانت البطلة جزءاً من الطريق إلى المدرسة والأفق خلف المدرسة: «كأنها مشيت في الحياة كما مشيت يومذاك في طريق المدرسة، مستقيمة، تنظر إلى الأفق، يقول من يراها ثابتة، مثابرة، إنها تذهب إليه وقريباً، قريباً تصل!»^(٥٦). ظلت هذه المرحلة السيموطيقية ملازمة للهوية نتيجة التوحد الشديد الذي حدث بين البطلة والطبيعة (الأم) وظلت «تتفرج.. على حبات الباذنجان اللماعة بين الأوراق، وتشم عبق ورق البندورة، وتلمح الساقية وعلى كتفها شجرة الجوز الكبيرة»^(٥٦).

فى الحاضر؁ أفافت على أن العمر قد قفز وتحول «الطريق المحفوف بالبساتين» إلى «طريق تحف به البنايات» (٥٧). وكان هذه البنايات تعادل «مرحلة المرأة» - أى المرحلة التى ينفصل فيها الطفل عن أمه ليدخل «المرحلة الرمزية» Symbolic وهى المرحلة التى يبدأ فيها تعلم اللغة (٥). ظهرت البنايات التى تسد الأفق عندما قفز العمر؁ وأصبحت أستاذة فى الجامعة وهكذا جاءت مرحلة اختبار الهوية متأخرة. وجاءت أيضاً مقاومة «المرحلة الرمزية» شراسة: «ظلت تحضر دروسها فى عناية؁ طلت تصحح أوراق طلابها فى انتباه؁ ظل تراجع المستوى العلمى يقلقها؁ ظلت تناقش فى حرارة المشاكل التى نوقشت مرات. وبقيت تهوى الزهر الذى يعبق فى الصباح؁ وتلبس ألواناً مفرحة وتوزع نباتاتها فى الشرقة الصغيرة؁ وتزين جدرانها بصور لوحات؁ وتخطط للستائر حافة من الدانتيل» (٥٨).

وبذلك لم يكمل الماضى لوحة الحاضر بل أصبح مناقضاً له فلا يمكن أن تعيش الآن فى المرحلة الرمزية بمنطق الأمس السيموطيقى: «قال لها طالب: (جيكلم حمل لنا هذه الأيام) ارتعشت. هل تلومه؟ شاب؁ والأفق فى الطريق إلى الجامعة تحجبه بنايات مرتفعة. أشفقت عليه» (٦٠). لم تكن الجامعة فى نهاية طريقها إلى المدرسة؁ لم تكن فى الأفق أو مثله بل مختلفة عنه. وظلت تتمنى «أن تعود صبية إلى طريق المدرسة؁ تحمل دواء الحبر؁ وتمشى مسرعة؁ مسرعة؁ وتلقى نسيم البساتين على طرف الطريق وتلحق ألوان الغروب المبكر فى العودة» (٦١). تزداد كثافة

التناقض بين الجيل القديم والجديد إذن عن طريق تكثيف التناقض بين المدرسة والجامعة. في المدرسة كانت هناك تجربة مشتركة تجمع بينها وبين الآخر: «ماذا تفعلن في الصيف يا بنات؟ لنبادل الكتب!.. متى المسابقة يا بنات وما هي الأسئلة المتوقعة؟ حضروا القهوة كي نستطيع السهر حتى الفجر! لكن هل سننجح؟» (٥٩). العلاقة بالآخر في الماضي لم تضع القناعات والأفكار موضع تساؤل أو تشكيك. في الحاضر، حيث البنايات تسد الأفق، لم تعد التجربة مشتركة بل مفككة وفردية: «قالت لها زميلتها: المرأة التي تشتغل زادت همومها ببيتها. أضفنا إلى هم البيت العمل خارجه! كلت يدي من تصحيح أوراق الامتحانات. ولا شيء يستحق التصحيح! هل كنا على حق يوم اخترنا العلم والشغل؟» (٦٠).

وبالتدريج تكتسب العناصر الثانية من كل ثنائية قوة تسمح لها بخلق العناصر الأولى ورغم أن إلغاء الثنائية يلغى التضاد إلا أنه يلغى السماح بالتعددية أيضاً. فقد ضعفت أنا في مواجهة الآخر/ الحاضر: «غير جيرانها وأصحابها ملابسهم. من كانت تصافحه أمس يسحب يده اليوم كيلا تلمسه. يخشى الدنس! هي دنس!» (٥٨)، ضعفت العقلية العلمية، في مقابل تصاعد قوة العقلية الدينية: «أين بقى طريقها الذي تمشي فيه مثابرة مسرعة؟ من جانب سراويل ضيقة ومن جانب آخر ثياب قاتمة حتى الأرض وبراق قاتمة. حروب وجرائم. انقلابات وتوبة» (٥٩)، ضعف الحب في مواجهة الهزيمة: «منذ زمن طويل لم تعد تنام على زند المحب. ولم تعد عيناه معبأتين بالشوق. تخشى أن تعترف. هو أيضاً

كالمهزومين انطفأت فيه التضارة» (٦١) وماتت المدرسة في مواجهة الجامعة: «ماذا تقول هذا اليوم في طلابها وطالباتها الذين لا يكتبون بلغة سليمة؟ تقول: تخطئون في اللغة. فيجيبون: لكن معادلاتنا صحيحة. ما شأن العلوم باللغة!» (٥٧). وهكذا لم يعد هناك مكاناً لأي ثنائيات أو عدة مفردات. الحاضر لا يمكنه استيعاب مفردات مختلفة والمنطق الرمزي لا يقبل المنطق السيميوطيقى الذى يبدو له غامضاً غير مفهوماً.

وحتى النهاية تبقى البطلة في حالة تشبث بهويتها الأولى وفي حنين دائم لها. إنه الحنين والتشبث اللذان يعادلان مقاومة الانهيار والمحاولات الجاهدة للحفاظ على استمرارية الذات التى لم تتحول إلى مفردة من مفردات المنطق الرمزي: «عند الضوء الأحمر صادفت بستانياً يجر عربة خضار. التفتت إليه. نعم هو نفسه! هو ذلك البستاني الذى كان يزرع البندورة والباذنجان ويسقى البستان من الساقية. نظر إليها. هل عرفها هو أيضاً؟ كان بستانه القديم بناية اليوم. فهل ظل ثابتاً مثلها...» (٦١). وبعيداً عن اختلاط الخيال بالواقع فى هذه الواقعة، فهى ترمز إلى عودة البطلة إلى الخلف بحثاً عن الأمان المفقود فى الحاضر. ولأن الحاضر يسمح للعناصر الثانية من كل ثنائية بفرض الهيمنة وألغى العناصر الأولى - هوية الشخصية - فمن الطبيعى أن يتم الغاء كل ما هو متصل بالمنطق السيميوطيقى الأول ليصبح المكان والزمان والخطاب ملكاً للمنطق الرمزي. وهكذا تزداد سرعة ايقاع السرد ويظل نظر البطلة مثبتاً على البستاني/الماضى «وفى تلك اللحظة حدث الانفجار. فى لحظة خاطفة كالبرق شعرت بأنها كانت تتوقع ذلك. بل

كانها رآته من قبل» (٦٢). وهكذا ينتصر - على مستوى المضمون - منطق اللاتعددية وتتكرر لوحة الفسيفساء وتنهار في الانفجار - إنه نقطة توقف استمرارية الذات «الضوء الأحمر».

ورغم هذا تنجح الكاتبة في الحفاظ على الهوية الأولى حتى آخر لحظة وذلك عن طريق التكيك المستخدم في السرد: «ف عند ذلك الضوء الأحمر تجمعت في باقة أجزاء حياتها كلها، المدرسة، زميلاتها، الطرقات، البساتين، وحتى حذاؤها الوحيد المبتل.. سريرها، نباتاتها، طقمها المتوهج، ملامح صاحبياتها، تجمعت في باقة واحدة ثم تناثرت شظايا» (٦٢). عند الانفجار لم تنهار الهوية السميوطيقية بل تماسكت وتجمعت في باقة واحدة. ومنذ بداية القصة حتى نهايتها ظلت تفاصيل الماضي تحكم آلية السرد رغم سيطرة الحاضر فكانت استعادة التفاصيل هي أقوى مقاومة للانهيال لأن الذاكرة لم تكن تستعيد التفاصيل متأثرة بل كانت تستعيد ما ضمن سياقها الذي وردت فيه فمثلاً تغير المنظر كله في الطريق إلى الجامعة ولكنها ظلت محتفظة بالمنظر في الطريق إلى المدرسة و«ثبته بألوانه وخطوطه نفسها في ذاكرتها وقالت، عندي لن يموت!» (٥٦). إن استعادة التفاصيل وتكرارها وإعادة كتابتها عدة مرات يؤدي إلى ترسيخ قوة الهوية الأولى / السميوطيقية إذ أن «القواعد التي تحكم الهوية أي التي تمكن وتحد الأرساء الواضحة للأنا.. تعمل من خلال التكرار» (٦).

«الانفجار» قصة تقاوم الانهيال بالتكرار ويتوذيغ الذاكرة وناديا خوست كاتبة تواجه الانهيال بالكتابة.

الهوامش:

(١) كل هذا الصوت الجميل، مختارات قصصية لكاتبات عربيات. تحرير وتقديم د. لطيفة الزيات. القاهرة: دار المرأة العربية للنشر نور، ١٩٩٤. ص ٥٥ - ٦٢.

(٢) ناديا خوست كاتبة سورية لها عدة أعمال إبداعية ونقدية منها: «أحب الشام» (مجموعة قصصية، ١٩٦٢)، «فى القلب شىء آخر» (مجموعة قصصية، ١٩٧٩)، «كتاب ومواقف» (دراسات نقدية، ١٩٨٣)، «دراسات نقدية، ١٩٨٣»، «فى سجن عكا» (مجموعة قصصية، ١٩٨٤)، «الهجرة من الجنة» (١٩٨٩)، «دمشق» (١٩٩٣).

(3) Judith Bulter, **Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity**. London: Routledge, 1990.

(4) Julia Kristeva, "A Question of Subjectivity: An Interview", **Women's Review**, no. 12 (Oct. 1986). Included in philip rice and patricia waugh (eds) **Modern Literary Theory: A Reader** (London: Edward Arnold, 1989).

(5) المصدر السابق.

(6) Judith Butler, p. 185.

هل استعاد شريف حتاتة الأشياء الضائعة؟

كادت صورة الطبيب والمناضل السياسى تطفى على صورة الروائى فى شخصية شريف حتاتة. علما أنه يكتب الرواية منذ ما يقارب ٣٠ عاماً. ولعل روايته الجديدة «نبض الأشياء الضائعة» تلقى ضوءاً على تجربته فى هذا المضمار.

لا أعتقد أن شريف حتاتة يحتاج إلى تعريف، ولكن من باب التزام قواعد الكتابة لابد من أن نقول أنه طبيب، ومناضل سياسى، وروائى. و«نبض الأشياء الضائعة» هى أحدث روايات شريف حتاتة وهى صادرة عن دار الآداب (٢٠٠١) وأول ما يلفت النظر هو العنوان ذاته: هل تحاول الرواية استعادة ما ضاع أم نبض ما ضاع؟ أم هى عن حالات الفقد، كما قال الكثيرون؟ منذ الوهلة الأولى،

(*) نشرت بجريدة الحياة، ١١/١٢/٢٠٠١ .

يواجه القارئ جواً عاماً من الفقد «اسمى إبراهيم مصطفى سالم، كنت صبياً صغيراً يوم تركنا أبى وسافر..» (ص ٧) هكذا هو السطر الأول فى الصفحة الأولى فى الجزء الأول. ينشأ إبراهيم فى البدرشين على قسوة الأم الوحيدة المكافحة الصامتة معظم الوقت، حتى يجد الأمان والحنان لدى فاطمة خالته فيلتصق بها نفسياً وجسدياً. والصبى إبراهيم لا يتعامل مع الأمر باعتبار جنس المحارم فوعيه لم يزل قاصراً عن هذه الأمور. فاطمة بالنسبة إليه هى خروجه الأول إلى العالم والأمان المنشود، ولذلك عندما تختفى فاطمة يبدأ إبراهيم رحلة البحث عن الإحساس بالدفع والحميمية والأمان، حتى يموت فى النهاية من دون أن يحقق حلمه. توالى الأحداث على مر الزمن، ويتعمق الإحساس بمرور السنوات عبر زخم المتغيرات السياسية التى تؤثر على حياة إبراهيم: الرقابة على الصحف، نكسة ١٩٦٧، حكم السادات.. وسط هذه المتغيرات العنيفة ومنها موت أمه وخاله، يبقى الثابت الأوحده هو حنينه الدائم إلى خالته فاطمة التى تراوده وصورتها دائماً فى الأحلام، ولا يبقى له فى النهاية منها - أى قبل مغادرته النهائية للبدرشين - سوى عقد فيه أحجار سود لامعة يفصل بين كل حجر جعران أزرق صغير. فى الإسكندرية - حيث الأمل فى فاطمة - يقابل فاطمة أخرى تعمل صحافية وعلى الغالبية مناضلة سياسية، وهى التى تصبح زوجته ويرزق منها طفلة، وهى الزوجة التى يهديها العقد الأسود الذى لا تتزين به مطلقاً. مع فاطمة (الزوجة) عاوده الإحساس القديم بالأمان، وما أن تمكن منه حتى اعتقلت فاطمة

فغادر الإسكندرية وترك الطفلة ومعها العقد الأسود. القسوة التي نشأ عليها إبراهيم واحتياجه الدائم للأمان صنعاً منه انساناً وصولياً يحاول حماية نفسه بشتى الطرق وأهمها الضعف والاستكانة بمعنى الخنوع للسلطة في مختلف أشكالها تجنباً للمواجهة والخسارة. ينتهى هذا المشهد وكأن شاشة السينما تظلم لتضىء مشهداً مغايراً تماماً بشخص آخر. هوذا يسرى أمين الجندى وإحساسه بالوحدة الذى يجعله يلتقط فتاة صغيرة من الشارع يطلق عليها اسم عزة. ترتدى عزة عقداً أسود وتقضى السنوات الأولى من حياتها فى الملجأ. وتقرر تعلم القراءة والكتابة والرسم وتقع فى حب يسرى، فيتزوجها. لكن يسرى يختفى وينتهى المشهد وتضام الشاشة على إبراهيم مصطفى سالم مرة أخرى وقد أصبح فى منصب مرموق فى دار نشر كبيرة. وعبر تقنيه الفلاش باك تتضح وصوليته أو انتهازيته التى ساعدته على الوصول إلى أهدافه وتحقيق ثروة لا بأس بها. يعجب بعزة فى نادى الجزيرة ويلاحظ العقد الأسود الذى ترتديه وقد أصبحت مصممة رقصات مشهورة. والمواجهة المختصرة بينهما يمكن أن نفهم وقعها من صوته مباشرة. فهى المرة الأولى التى يخوض إبراهيم مواجهة حقيقية. مواجهته هذه المرة كانت مع ذاته، مع ضعفه وخوفه وخنوعه مع ابنته، تظلم الشاشة لتضام على عزة التى تضع مولودتها الأولى وتطلق عليها عزة فاطمة الجندى.

ظل إبراهيم يحاول استعادة الأشياء الضائعة أو حتى نبضاتها ولكن النبض توقف. وكلما عادت الأشياء الضائعة يفقدها مرة

أخرى. ولكن الأشياء تبقى وكل ما فى الأمر أنه لا يمتلكها. فى أول خروج له إلى العالم مع خالته فاطمة أنجز قدراً من التحرر النفسى عبر الجسد ولكن فقد خالته جعله مهزوما. ثم تعمقت هزيمته تدريجيا فى عمله، فى ذاته، مع زوجته (فاطمة الثانية) وفى النهاية مع ابنته حتى رحيله النهائى. أنها الهزيمة التى عمقت دناءته والتى لم يحاول الكاتب أن يخفيها مطلقاً.

لعل ما يستحق اامعان النظر فى هذه الرواية هى التقنيات التى استخدمها الكاتب لكى يرسم رؤيته الفلسفية والمعرفية. هناك الكثير من الأحداث فى الرواية يكتنفها الغموض والالتباس. فمثلاً كل الشواهد تشكك فى أن تكون فاطمة هى خالته، ولا نصل إلى يقين. يقابل فاطمة الثانية وفى المشهد التالى يتزوجها. تعتقل زوجته ولا نعرف تفاصيل عن مصيرها، نقابل عزة ولا نعرف من أوصلها إلى الملجأ. نقابل إبراهيم ثريا ونعرف منه على وجه السرعة (فلاش باك) كيف وصل إلى ما هو عليه. يموت إبراهيم فى النهاية وتدور الشكوك حول انتحاره وغير ذلك الكثير من الأمور الغامضة أو اللامنتطقية أحياناً. والحقيقة أن الوصول إلى أى يقين لن يضيف شيئاً إلى الرواية فالكاتب لم يقصد الأحداث التفصيلية بقدر ما قصد رمزياتها وأبعادها الانسانية التى تغوص فى النفس البشرية من دون أن يتكهن النتيجة.

أجرى الكاتب عملية مونتاج واضحة للأحداث حتى تراجعت أهمية الحدوتة وأصبحت الرؤية والمشاعر فى مقدمة الصورة.

يتحول اختفاء فاطمة إلى عامل مساعد على تكوين شخصية إبراهيم، وتفقد تفاصيل الاختفاء (أين؟ متى؟ كيف؟) أهميتها تماماً. فكل فاطمة في الرواية هي رمز لطاقة نفسية هائلة، نسائية نسوية رسمت لنفسها خطأ في الحياة يحاول إبراهيم العثور عليه كاملاً. وأسهمت عملية المونتاج في تحويل الرواية إلى مشاهد متتالية حافزة للقارئ على بناء مشاهد موازية في مخيلته حتى يقوم بدوره الحقيقي في إعادة بناء أو تشكيل النص. وهذا ما جعل السرد الطويل لبعض الأحداث لا ضرورة له في أحيان كثيرة لما فيه من مباشرة. أما التقنية الثانية التي قام الكاتب بتوظيفها فنياً وبوعي شديد فتكمن في استخدامه فكرة العقد الأسود الذي كان لفاطمة الأولى ثم فاطمة الثانية ثم عزة، وكان حياتهم الثلاث مربوطة في عقد واحد من التوجه والرؤية والإرادة ذاتها.

وبإمعان النظر في الشخصيات النسائية الثلاث نجد انهن تقريباً متشابهات في اختلافهن. فهن على وعى تام بما يردن فعله في الحياة. فاطمة الأولى كانت تعرف رغبات جسدها وعندما آن الأوان لها أن تغادر لم تتردد، بل اختفت بوعي وتصميم. وفاطمة الثانية كانت مفتوحة القلب والعقل، وعلى استعداد لتحمل مسؤولية المقالات التي كانت تكتبها، وعزة ذات ارادة قوية جعلتها تتعلم وتخرج في معهد الباليه لتصبح مصممة رقصات. النسوة الثلاث كانت لديهن رؤية واضحة عن أنفسهن وعن قدراتهن. ولذلك هي أكثر الشخصيات وضوحاً في الرواية. وكأن شريف حتاتة ظل يراكم تدريجياً في هذه المنطقة النفسية بدءاً من البدرشين ثم الاسكندرية

ثم القاهرة ليصل بنا فى النهاية إلى النتيجة المنطقية: فاطمة عزة الجندى. وهكذا يلتقى طرفا العقد لتكتمل الدائرة التى يبقى إبراهيم خارجها تماماً، معرفياً وعاطفياً، فالعقد فى شكله الدائرى أو أحجاره المستديرة وما يضيفه على الرواية فى بناء دائرى، لا يعنى سوى الاستمرار، استمرار فاطمة، ثم عزة، ثم فاطمة.. كما أن هذا الشكل الدائرى والاستمرار الذى صنعه العقد يجعلان هزائم هؤلاء النسوة مؤقتة، بمعنى انهن يتمكن من القيام مجدداً بعد كل هزيمة. أما إبراهيم الذى لا يدخل ضمن هذه الدائرة، فيموت مهزوماً وحيداً وربما منتحراً. هذا الاستمرار الذى يرمز إليه العقد الأسود يعنى استعادة لما ضاع أو لما كان على وشك الضياع. هل الرواية عن الفقد؟ أم أنه الفقد الذى يؤدى إلى الحصول على ما هو أكثر جمالاً؟ أنها أسئلة مفتوحة تطرحها الرواية بقوة.

وصل شريف حتاتة فى محاولته الفوص على أعماق النفس البشرية إلى الأصل، المرأة القادرة على مواجهة الهزائم وتحقيق الانتصارات، المرأة ذات الحس المتفجر، التى تحقق حريتها بانطولوجية الجسد (ليس تحرر الجسد بالمعنى المبتذل)، المرأة البعيدة عن القولية والتميط، المرأة - الإنسان التى تفيض انوثتها وذكورتها حيوية وصدقاً، المرأة الحياة: عزة، فاطمة الجندى.

إحياء الذاكرة في قبضة غبار

من قلب مخيم اليرموك في دمشق تخرج «قبضة غبار» (دار الشמוש، دمشق - ٢٠٠١)، قبضة لم تذرها الريح، بل قبضة صنعت لنفسها ملامح واضحة في كلمات مي جليلي. إنها الكلمات التي صاغت بها مي مأساة - أو أحد فصولها - شعب وأمة بأكملها. الكتابة عن فلسطين دائما مفرية، فالتاريخ لا يبخل علينا في هذه الكتابة بقطرات الدم أو جثث الشهداء أو مناطق الاجتياح أو التشريد أو التهجير أو اللجوء أو حتى.. الحياة! أقول الكتابة دائما مفرية ولكنها خطر وملتبسة، فمازلنا في قلب المأساة، بل تزداد فصولها، وما زلنا نشهد على اغتيال الانسانية وما زلنا نعرف شهود العيان. ومن هنا يكون خطر الكتابة. فقد تنزلق في السرد البحث

(*) نشرت بجريدة الحياة، ٢١/٥/٢٠٠٢ .

أو الوصف أو الإغراق في حكي الألم أو مجرد استنطاق
للشخصيات لوضع ما يراه الكاتب مناسباً على لسانها. وقد تتحول
الكتابة أحياناً في مثل هذا الموقف إلى صراخ أو إشادة مما يدخلها
في كتابة المناسبات.

تمكنت مى جليلى الكاتبة الفلسطينية المقيمة في مخيم اليرموك
في دمشق من تجنب خطر هذا النوع من الكتابة. إذ تمكنت من
وضع مسافة ما بينها وبين الأحداث لتصنع لفتها الخاصة جداً.
زمن الرواية يدور عن المقاومة في لبنان مروراً بالاجتياح الإسرائيلي
العام ١٩٨٢. ثم خروج المنظمة إلى تونس وانتهاءً بأوسلو ١٩٩٣. إلا
أن مى جليلى لا تسرد لنا التاريخ بقدر ما تسرد فعل التاريخ
بالبشر. الصعود والانتصار ثم الانكسار والأهواء والأوهام والضياع
ثم الإدراك ثم الأمل وهكذا إلى ما لا نهاية. قامت الكاتبة بحبك
مركز الرواية من قصة حب بين ميادة ومصطفى المناضل
الفلسطيني. قصة تبدأ وتنتهى في دمشق وفي ما بينهما تونس
والسودان. لا يسع قلب مصطفى ميادة والنضال معاً، تتزوج رجلاً
يعمل في الخليج ولا تتجح في أن تشفى من حبها فتعود لتبحث عن
مصطفى مرة أخرى ليتزوجها، ثم انفصالان عام ١٩٨٢ ليعودا مرة
أخرى.

هى قصة حب في زمن النضال.. كيف صنعت مى جليلى البنية
هو ما يلفت النظر في هذا العمل. لم تستخدم الكاتبة الأحداث
التاريخية والسياسية كخلفية للواقع الرومانسى الذى تعيشه ميادة،

بل قامت بجدل ضفيرة محكمة من نضال مصطفى وحب ميادة حتى يبدووا معاً جملة واحدة خالية من الفواصل. وهى بذلك التزمت بصدقية الواقع الشديد الوطأة الذى لا يمكن فيه فصل القلب عن الوطن والا كانت الازدواجية، وحب مصطفى لميادة ليس رفاهية أو راحة من العمل النضالى، بل هو جزء لا يتجزأ من رؤيته إلى الحياة، بل وللعالم، وينطبق الأمر نفسه على ميادة. وبذلك تسير الأحداث كلها متلاحمة قلباً وقالباً: الحب والنضال واللغة. وهكذا ترسى مى جليلى نبرتها النسوية الأدبية بشكل واضح، فهى لم تفضل الخاص عن العام، بل إن الخاص هو ما صنع العام بالنسبة إلى ميادة. فميادة لا تحمل السلاح وليست منظمة بشكل أو بآخر لكنها لا تمنع فى أن تغير كل هذا من أجل الخاص. عندما انتقلت للإقامة معه فى المعسكر كان اجتياح العام ١٩٨٢ وسقط المنزل فوق رأسها. تدرك ميادة أن «البيت الذى عمرته فى أحلامى بيقظة واحدة سينهار، وأول جدار وقع جهة الغرب. فقذف التركام حاله وطهر جسدى، ثم بعد أن انتهت الشياطين غلها، توقف كل شئ كما جرت عليه عادة المتزلزلين والمتحشرجين بآخر بذل نحو البقاء. تحسست روحى أبحث عن قيد للحياة، انتشلت أطرافى من هذا القبر المتكون، ذاهلة عما يدور فى الزمن. مازلت أتنفس» (ص ٩١). هكذا تنهار أحلام الخاص بضربة واحدة من العام وتتشبث ميادة بالبقاء فتعلى الكاتبة من شأن الحب وتضعه فى منزلة سامية، إذ تنهار الأحلام والأوطان والأحزاب ويبقى حب ميادة صامداً محتلاً مركز الرواية كما هو محتل لكيانها، وكأن انهيار المنزل أنهى كل ما ينبغى للحياة فى ما عدا حب ميادة.

أما مصطفى فهو يبدأ من العام لينتهي بالخاص، فحبه لميادة يصعد ويهبط مع انجاز المقاومة. فرحيل المنظمة من لبنان العام ١٩٨٢، أضفى على مصطفى انكساراً انعكس على حبه لميادة. فما كان منه إلا أن رحل إلى السودان لينغمس في حالة من الضياع الناتج عن الشعور بالعجز والانكسار، حالة من فقدان الذات التي حولت حبه لميادة إلى رفض للواقع، وميادة هي جزء من هذا الواقع فلا فصل بينها وبين العالم. خروج مصطفى بعد الاجتياح أخرجه من نفسه ومن يقينه، فهو «يعيش تحت شمس ليست لنا، بعيداً عن فلسطين والمخيمات، لا شيء سوى شطر مخيم، جميلة هذه القيب، هكذا يريدون لك مخيماً جميلاً عند غابات السافانا، ومراعى البقر، ومقبرة فسيحة لأحياء يتهامسون، يتمايلون، يتواصلون» (ص ١٥٠). فيما بعد يعود مصطفى إلى تونس ومنها إلى دمشق استعداداً للذهاب إلى فلسطين. ويعودته إلى تونس وخروجه من الضياع والتمسك بميادة عبر رسالة تصلها على استحياء. وهكذا يتلازم الحب والنضال في وجهة نظر مصطفى فلا يمكنه هو الآخر الفصل بينهما. وسواء كان الأمر يبدأ من الخاص، كما هو لميادة، أو من العام كما هو مصطفى، تبقى الدلالة التي أكدت عليها كتابة مي جليلي: أن الفصل بين الخاص والعام هو فصل تعسفي لا يحدث إلا في أذهانتنا في حين أن الأمر مخالف تماماً في حقيقة الحياة وجوهرها.

إذا كان هدم المنزل جعل ميادة تتمسك بمصطفى في حين أن فقدان بؤرة المقاومة النضالية جعل مصطفى يهجر ميادة، فإن هذا

فى دلالتة العميقة لا يعنى أن الموقفين متناقضين. بل هما الموقف
الرؤيوى نفسه لكنهما يتخذان صيغة مختلفة. فالمنزل ليس غير
وطن صغير والوطن الأكبر يكمن فى مصطفى وفى وجوده. تتمسك
ميادة بمصطفى لتحافظ على ما بقى من وطنها. وميادة بالنسبة
إلى مصطفى هى جزء من الوطن الذى فقده فلا يتمكن من البقاء
مع أجزاء مبعثرة من الوطن، بل يريد كاملاً غير منقوص ولا
منشوها. فلا يكون منه إلا أن يغادر الزمان والمكان وذاته وأفكاره
وكأنها ردة موقته ليستعيد ايمانه مرة أخرى باتفاق أوسلو (إنشاء
وطن). ولا أحاول هنا أن أقول إن ميادة ومصطفى يتحولان إلى
رمزين للوطن، بل إن كلا منهما يرى فى الآخر وطنًا وهى رؤيتهما
الإنسانية الحقيقية التى لا تتجزأ مما يجعل كلا منهما متطرفًا
تجاه الآخر سواء فى حالة التواصل أو فى حالة فقدان الذات.

وبذلك أفلتت مى جليلى من خطر تحويل النماذج الإنسانية فى
السياقات النضالية إلى مجرد رموز، نجحت فى أن تغوص فى نفس
مصطفى وميادة حتى جعلتهما فردين متميزين ومحتفظين
بخصوصية إنسانية. فمصطفى ليس بطلاً من المطلق بل يحمل
لحظات ضعف وانكسار كما يوازيها فى لحظات فرح وانتصار، وهو
يحمل لغته الخاصة المقتضبة والمختصرة التى تبدع ميادة فى
التعامل معه بلفتها المسهبة والشارحة. لم تسقط الكاتبة فى فخ
صب الشخصيات فى قوالب رمزية وطوعت لغتها لأنسنة النساء
والرجال فسلطت عدستها الأدبية المجهرية على رجل وامرأة فى
زمن الحروب وضمت النضال والحب معا فى لوحة واحدة تدرجت
فيها الألوان تارة باهتة وتارة صريحة، بريشة اللغة.

اللغة فى قبضة غبار مثخنة بالجراح والحب والمقاومة والقلق والانتظار والبحث، لغة هجين ما بين النثر والشعر، لغة مراوغة لا تسلم للقارئ نفسها ولا تفصح على رغم أنها تعلن، لغة لا تستقر على رغم أنها أصابت الهدف، لغة مجازية تفيض بالاستعارات على رغم أنها تتقل الواقع بصدق. لغة غير مباشرة، كل كلمة تتشر دلالتها وتتحول إلى قبضة غبار، نراها ولا نمسك بها. وهذه اللغة هى التى تساعد الكاتبة فى ألا تضع نهايات حاسمة للرواية. فميادة لا ترغب فى ذهاب مصطفى إلى فلسطين بعد أوصلو، وكأن الإحساس يتبأ بما يحدث الآن. لا ترغب فى أن تتركه يرحل إلى وطن وهمى غير مرئى. تساعدنا اللغة الفائمة فى النهاية على التصريح بكل آرائها فى القادة من دون أن تواجه تماماً، تساعدنا على إظهار إدراكها للوهم الذى يجذب مصطفى وتساعدنا على أن تبقى النهاية مفتوحة لمصطفى «القرار نافذ، وراءك، وتغطس سابحاً، تجيد الغطس والعموم، ذراعاك تكسر الطوق وإيقاع لحن لفراشة ضوء تكشف المدن المهزومة وما انفك الطاعون يرابض فى أشداق جرادينها، القرار لك، لعلك لا تطير..»

هكذا تسبح قبضة غبار خلف فراشة ضوء، يكشف عن واقع اللحظة وألمها وأوجاعها. قبضة غبار تغوص فى التاريخ لتعيد صوغ الألم من وجهة نظر امرأة تحب وتتشبث بالوطن. من قلب اليرموك تنفض مى جليلى قبضة غبار فى وجهنا لنستعيد ما فقدناه وما يسقط من الذاكرة. مى جليلى امرأة تحب ذكرة الألم بالحب.

هل يصنع الحب الثورة ؟

تمكنت أسماء هاشم من تأسيس مساحة متميزة لها عبر القصص القصيرة التي داومت على نشرها وخصوصاً في جريدة أخبار الأدب المصرية. وما يزيد من تميز صوت أسماء هاشم هو كونه صوتاً آتياً من الجنوب، بل من أقصى جنوب مصر، وبالتحديد من أسوان. وظل الجنوب فترة طويلة (وربما حتى الآن) هو المكان الذي يتكثف فيه حضور الحضارة المصرية القديمة ما يجعله مكاناً سياحياً بحتاً يفرز شبكة متداخلة من الصور النمطية (النيل، الحنة، الجمال الفرعوني، المعابد)، التي لا تسمح برؤية تفاعلات البشر مع المكان المختبئ تحت غلالة من الانبهار والتعميم. في روايتها الأولى المؤشر عند نقطة الصفر الصادرة عن دار ميريت

(*) نشرت بجريدة الحياة ، ١٠/٣/٢٠٠٢ .

(٢٠٠٢) فى القاهرة نجحت أسماء هاشم فى تحويل الجنوب من موضوع إلى ذات، وإلى مكان يعلن عن خصوصية المحلية التى تتواصل قنياً وإنسانياً مع دوائر أكثر اتساعاً وأكثر رحابة، وبذلك تتحول قرية الحاجر الصغيرة الواقعة غرب النيل إلى رمز للقرية الجنوبية المفعمة بالعادات والتقاليد والموروثات التى لا يمكن الوصول إليها إلا بعد عبور نهر النيل وهو ما يحمل دلالة كبيرة. ولعل الحركة بين هنا وهناك تحت مساحة جديدة خارج الخطابات السائدة وتخلق تمايزاً لكيان لا يريد أن يتحول إلى جزء من السائد. من هذا الهامش ترصد أسماء هاشم العلاقة بين سمية القادمة من خلف التل الرملى لقرية الحاجر وبين المرشد السياحى الآتى من مدينة الغرياء والفارقة فى دخان مصنع قصب السكر.

«المؤشر عند نقطة الصفر» عمل يحمل قدراً كبيراً من الشجن الموروث والمفروض، شجن المكان كفضاء يتحرك فيه الشخصيات. والعنوان ذاته يعبر عن القسوة الكامنة فى طبيعة المكان فهو عنوان يدل على الحياد المطلق والسكون التام. كيف يمكن الحفاظ على هذا الثبات فى عالم مقسوم تعبره سمية كل يوم لتذهب إلى عملها السياحى ثم تغود أدراجها إلى البيت ذى المضطربة والمندرة والجدة الأميرة الناهية. وهذا لا يعنى أن سمية تعانى من ازدواجية بل هى شخصية متسقة تماماً مع ذاتها تتحرك فى الحدود المرسومة لها. كل ما فى الأمر هو أن مؤشر القلب لم يعد عند نقطة الصفر بل تحرك لتعلن سمية «أن الثورات لا يصنعها إلا الحب»، لكن عدم

تطور العلاقة في ما بعد هو ما سيدفع سمية إلى الكتابة في محاولة لمعرفة سبب عدم التواصل. الكاتبة مشغولة بفكرة التواصل مع الآخر وهي على وعى شديد بمجيئها من عالم يختلف عن الآخر فتقول: «حين يلقيني المركب على ضفة النهر الفزيرية يبدأ خطوى على الرمل.. تتدحرج خطواتي تجاه الحاجز، يتغير لون حذائي الذي تراه لامعاً فأتهاياً لدور جديد وحياة أخرى قد لا تتصور أنى أحيائها لكنى سأكتبها لأكتشف ظلالها في نفسى فريماً أعرف سبباً لمعجزى عن التواصل معك أو عجزك عن التواصل معى» (ص ٨). النص إذن، محاولة للتقريب في الروح والمكان عن نقص التفاعل والتواصل، هل الأمكنة المغلقة تغلق علينا أيضاً، أم أن انفلاق المكان هو الذى يدفعنا إلى البحث فى الخارج وهى الحركة الدائمة بين الداخل والخارج التى تناولها يورى لوتمان بالتفصيل فى مقاله عن «المكان ودلالاته الفنية». عبر النص ومحاولة التقريب، وعبر حكايات المكان تدرك سمية قوة المكان وسطوته: «أراك يا حاجز قابلاً فى جب عميق تجذب إليك الذين خرجوا يبحثون عن أمكه أخرى وشخص آخرين». لا يقيم النص نفسه على أساس الكلام المرسل عن المكان بل أنه يعبر عن اشكالية المكان عبر الحكى، الحكى المتداخل عن الشخصيات وتحديداً النسائية، فكل شخصية تحمل على كتفها حكاياتها وتاريخها وأزماتها التى تتداخل معها سمية كجزء من المكان ذاته، مما يوضح فى النهاية كيفية تحقيق المكان لنفوذه وقوته فى بسط روحه على العلاقات. لم تلجأ الكاتبة إلى الوسيلة السهلة، أو بالأحرى الأسهل التى تولول على قهر المرأة، بل

لجأت إلى الأصعب. التفصيل والحكى عن نساء تعيش معهن وتتأثر بهن ولا تملك سوى اللحاق بهن. بل أنها تعى تماماً موقعها وسط منظومة لا يمكن الفكاك منها: «على مدار تشكل الوعي كانت تتكشف لى تجارب عدة عن كائنات مقهورة، مفردات فى كيان منظوم لا يمكنها أن تعيش خارج سياقه»... (٤٠). تقوم الرواية بالتالى على الحكايات التى شكلت وعى سمية منذ الصغر إلا أن البنية لا تسير وفق الخط الطولى، بل وفق الحكى عن الأخباريات اللواتى تتفاعل سمية معهن، فهى لا تقف خارج الحكايات بل هى جزء منها، يبدأ النص بفصل «المؤشر عند نقطة الصفر» حيث يتحرك المؤشر فى الضفة الشرقية من النهر لنشهد التفاعل بين سمية والآخر الذى لا نعرف له اسماً وبالتالى فإن هذه البداية تبدد الحكايات التى تجيء بعد ذلك. فالعلاقة لا تتوطد والحكايات توضح السبب. يأتى الفصل التالى «مقاطع الحاروية» الذى تموضع فيه الكاتبة كيفية تصاعد قوة مدينة الغرياء التى قامت على أكتاف عمال التراحيل وهم الغرياء الذين عمروا المدينة. فى الفصل الثالث «ماذا أكتب؟» تدرك سمية أنها من عالم مختلف عن مدينة الغرياء التى جاء منها الآخر وتتداخل حكايات الحاضر مع الماضى مع العمة عيشة لتقر سمية فى النهاية بأنها: «حكايات كثيرة تشكل نسيجاً متشابكاً من علاقات تتناقص، وتتأخر، وتلتقى أحياناً أخرى لكنها تشترك فى أنها تحرس تعاليم المكان وتكرس عزلته». فىكون من المنطقى أن يتم سرد حكاية «عمتى عيشة» ثم يجىء الفصل الأخير «حكاية التى جاءت».

النسوة فى الرواية كثرات وأهمهم هى الجدة التى تنشئ بناتها وحفيداتها كما تعلمت وكما تربت، طريق صارم من دون مفاوضات، الحدود واضحة وما يجب وما لا يجب مفاهيم غير قابلة للنقاش. والجدة هى عماد البيت هى الأصل أو بمعنى أدق هى مرجعية المكان: «أرست دعائم مملكتها وتربعت فى قلب البيت مطمئنة القلب، وزرعت سلطتها على أخريات ربتن بطريقتها الصارمة» (ص ٧١). والجدة بالطبع تتوق لتزويج العمة عيشة وتمارس عليها مختلف الوصفات (العمل، الحجاب، البخور، الأدعية، الأضرحة، الشيوخ)، وتحاول أن تجعلها منضبطة. فالعمة عيشة لا تهتم سوى بالكحل وحنة اليدين، وعلى رغم كل ما تظهره عيشة من تمرد إلا أن المنظومة لا يمكن الفكك منها.

وإذا كانت عيشة هى رمز انفلاق المكان وصرامة تقاليده فى وضع المرأة فإن زينب لا تختلف كثيراً. فالمسألة ليست الزواج أو عدمه، بل هى مسألة التقوقع فى الداخل التى تشد النساء بقوة. فقد تقدم سيد إلى عيشة راعياً فى الزواج منها لكن الجدة رفضت لأنه غريب. وزينب تزوجت من ابن عمها فرزقت ابنتين مشوهتين نتيجة زواج الأقارب وعندما كانت توصى سمية أن تحضر لها حبوب منع الحمل سراً ثارت نائرة الجدة وأجبرتها على الحمل مرة أخرى لتجهض فى النهاية. وفاطمة التى جاءت من الاسكندرية فتم تحويلها إلى زوجة ثانية تلقى صنوف العذاب على يد الزوجة الأولى نعيمة. والعمة عيشة. وشعور نعيمة بالعجز أمام تطوع زوجها لقبول فاطمة زوجة. كلها حكايات النساء فى الناحية الأخرى من النيل

والتي لا تسمح بالتواصل، حكايات لا يمكن لسمية ألا تتورط فيها: «أبكى حتى أتخلص من همومي قليلاً، أغسل داخلي وأعود كائناً يتعامل مع أزماته بحياد تام لأكتب حكاية جديدة ربما تفتح لي مساحة جديدة للتنفس» (ص ٨٩). في الناحية الشرقية تخف العلاقة وتتساءل «سمية هل يمكنني ترتيب كوني من دونك؟ هل يمكن لمن مارس الحياة عند نقطة الصفر أن يعود إليها مرة أخرى؟» (ص ١١٠).

حكايات البر الغربي التي تصنع المكان تقيد سمية في البر الشرقي فيتفاعل المكانان معاً سلباً ولا يبقى لسمية سوى فعل الكتابة «حتى الكتابة ما هي إلا فعل يمارسه المتهورون والمعذبون» (ص ١٢٣). وبذلك تحول سمية الكتابة سلاحاً تواجه به الجمود والسكون. فالمؤشر عند نقطة صفر لا يعنى سوى السكون التام أى الموت، الكتابة في مواجهة الموت هي ما تبقى لسمية لتواجه جمود المكان وسطوته على الروح، فالكتابة قد لا تفتح ثغرة للتنفس وقد تعبر عن عذابات وآلام لا يستوعبها المكان الذي تحرسه الجدة. هكذا تمكنت أسماء هاشم من رسم تفاصيل القهر من دون افتعال وادعاء، بل عبر تصوير حركة الشخص في فضاء المكان وعبر نقل مفردات الحياة اليومية لنساء يعشن في البر الآخر، وعبر تحليل أسباب التمسك بالموروث الذي يراه الآخر صورة مبهرة.

التهميش والقهر والعزلة والعجز عن التواصل هي افرازات مكان يملأ شروطه على الشخصيات. إلا أن أسماء هاشم لا تترك

الدائرة سوداوية ومغلقة هكذا بل توظف مرة أخرى فعل الكتابة إيجابياً. فالجد عندما اكتشف تاكل حواف سجلات القبيلة، جمع كل أحفاده وطلب منهم أن يعيدوا نسخها. وهذه السجلات الدقيقة ترمز بالطبع إلى الروح القبلية التي لا تقبل الآخر مهما كانت مكانته وتضع حواجز شديدة في وجه التواصل مع الآخر، وكانت سمية إحدى المشاركات في عملية إعادة النسخ وعندما اكتشفت أنها أخطأت انتابها الفزع: «انتبهت وأنا أطابق الأسماء أنتى كتبت سلمان بدلاً من سليمان وحامد بدلاً من حمد.. سريعاً قلبت الصفحة قبل أن ينتبه أحد، فكرت زبما أخطأت في تدوين أسماء أخرى...» (ص ١٢٦). الخطأ هنا إيجابى من الدرجة الأولى، فهو الخطأ الذى يكسر دائرة العزلة والانعزال، وهو خطأ يحتاج إلى الكثير من الشجاعة للتغلب على الفزع الذى يسببه، كما أنه خطأ يأتى من أهل المكان من الداخل. وليس مفروضاً عليهم. من الخارج، فهو الخطأ الطبيعى مع توالد الأجيال (الأحفاد هم الذين يكتبون) حتى إننا لنتساءل هل هو فعلاً خطأ أم تصويب لوضع ما؟

فى النهاية لم يكن عبور سمية المستمر سلبيا طوال الوقت، فهو إن كان حرك المؤشر من نقطة الصفر، فسمح أيضا بدخول أسماء جديدة فى سجلات القبيلة. بانتهاء الرواية هكذا لا يعود المؤشر عند نقطة الصفر كل ما فى الأمر أنه يتحرك طبقا لحركة أهل المكان وطبقا لاتساقهم مع ذواتهم ومع البيئة المحيطة. وكما فتح الخطأ فى تدوين السجلات مكانا لآخرين تفتح الرواية الأولى لأسماء هاشم رؤية نسوية لكتابة الجنوب، رؤية هادئة ومتروية فى التعبير.

طرح نسوى لمفهوم البيت فى حكاية زهرة وصاحب البيت

«نسمع هذه الأيام صيحات التمرد التى يطلقها نصفنا الآخر اللطيف وأكثرهن زوجات لرجال أثرياء، يطالبن بالخروج من البيت للعمل ويلقن بأولادهن للشوارع، وتصرخ الواحدة فى وجه زوجها بأنها تريد أن تحقق ذاتها بأنها تريد أن تحقق ذاتها وأن رأسها سواء بمسواء.. يحيرنى هذا المنطق فأى تحقيق للذات تريد أن تصبح هذه المرأة أو تلك السكرتيرة، سكرتيرة لفلان، أو مهندسة فى المجارى أو صرافة فى بنك أو بائعة فى سوبر ماركت.. إن الذات

(*) نشرت هذا البحث بمجلة ألف، التى تصدر عن الجامعة الأمريكية بالقاهرة، العدد ١٩، ١٩٩٩.

المفقودة هي في تلك الوظائف... إن تحقيق الذات هو كلام روايات
وطلب للتغير والصرمحة»^(١).

هكذا ينظر أحد كبار كتاب الرأي إلى أن مسألة عمل المرأة.
وعمل المرأة هو أحد المحاور الهامة التي يمكن استخدامها لتحليل
الموقف المجتمعي من خروج المرأة من المجال الخاص والحميمي
وتواجدها في المجال العام. ويبدو أن المناداة بهذا الفصل التعسفي
بين الخاص والعام (أو عالم النساء وعالم الرجال) ظل عبر التاريخ
وسيلة لأية سياسة مضادة لأزمة. في كتابها «الخوف من الحداثة:
الإسلام والديمقراطية»، تورد فاطمة المرنيسي أدلة ووقائع كثيرة
وتخلص إلى أن

السلطان المسلم الذي يعاني من أزمة ويواجه هيجانات
الجوع أو الانتفاضة الشعبية يبدأ في الحال بتطبيق
إجراءات يحتلان دائماً المقدمة في كل استراتيجية
تصحيح: تدمير المخزون من الخمر، ومنع النساء من
الخروج ومن استخدام وسائل النقل التي يستخدمها
الرجال، الأمر الذي يؤدي إلى شل حركتهن في
العواصم التي تعتبرها الأنهار الكبيرة كالقاهرة وبغداد
الخمر والنساء، تلك هي العقدة التي لا تحل الأزمة^(٢)

ويرى نصر أبو زيد أن

شماعة (الحفاظ على الأسرة) التي يهددها خروج
المرأة للعمل تظل هي الشماعة المريحة للخطاب

السائد ومن العبث القول أن المرأة العاملة المتفاعلة مع المجتمع . لا عن ضرورة . أقدر على تأسيس الأسرة وعلى تربية النشء من تلك التي تتأكل معرفتها ويحكم وعيها داخل أسوار البيت مهما كان التعليم الذي تلقتة . من العبث القول إن التعليم فعالية متجددة نشطة لا مجرد حصول على شهادة تعلق في برواز على أحد حيطان المنزل السعيد^(٣)

في ظل هذا الجدل الدائر الذي يعتمد على استغلال نقاط ضعف المجتمع تم ترسيخ «المنزل» باعتباره مملكة المرأة وباعتبارها مربية الأبناء وحاضنة الأجيال، جرى العرف على اعتبار المنزل/الخاص مكان المرأة وكل ما عداها/ العام ملكاً للرجل.

واعتماداً على هذه الأعراف ترى ماكسين مولينو أن المجال الخاص هو «عالم الخصوصية، عالم الخضوع والامتثال والانعزال الطبيعية والحب والتعيز، في حين أن المجال العام هو عالم الكينونة والاستقلالية، والمساواة والعقل والعقلانية والحياد»^(٤). وتساهم معظم الخطابات السياسية والإعلامية المختلفة في تأكيد هذا الفصل بين الخاص والعام وتفترض أن المنزل هو رحم الأمان الذي ينشده الجميع حيث يتوجب على المرأة حماية العائلة لتدعيم ركائز الهوية والمنزل «صرح اجتماعي يجسد المعاني والقيم والسمات التي تعكس المعتقدات والخبرات المختلفة لساكنته. وهو يحتل مكاناً رئيسياً غير ظاهر في المجتمعات التي تعتنق فلسفات ذكورية سواء بشكل رسمي أو غير رسمي وبذلك

يصبح المنزل هو مكان التعرف على الهويات والحدود والإبقاء عليها وتحديدها.^(٥)

لقد أرست المنظومة المعرفية الذكورية قواعد واضحة حددت أماكن تواجد النساء والمساحة الخاصة بهن: المنزل. وهى منظومة تربط المنزل بسلسلة من التداعيات والمفاهيم التى تتمحور حولها حياة المرأة أو بمعنى أدق هى المفاهيم التى تشكل هوية المرأة: رعاية الأبناء، شرف البنات، عمل غير مدفوع الأجر، السلوك القويم، طاعة الزوج، وأخيراً الإنكار المطلق لتفرد الذات الأنثوية. وبذلك يصبح المنزل شرنقة منعزلة (مستقلة؟) داخل حدود الهندسية أما خارجه فتتشكل السياسات - بمعناها الحرفى - ويتم صنع القرار: شن حروب، قتل، عزل رؤساء، إصدار قوانين، إلغاء قوانين... إلخ.. وعندما يُقال أن المرأة مكانها المنزل (ملكة متوجة) فالمقصود هو إقصاؤها عن مساحة كبيرة تتشكل فيها الرؤى ويُصنع فيها القرار، أى مساحة تتمركز فيها القوة. إن الأصوات التى تنادى بإقصاء المرأة عن «المجال العام» هى أصوات تريد ترجيح كفة علاقات القوى لصالح الرجل عن طريق عزل النساء عن العام والتقليل من شأن الخاص. وأثناء التصدى لمحاولات فرض العزلة على المرأة يجب أولاً تفكيك فكرة الفصل بين الخاص والعام، فهل هو فصل حقيقى أم زائف؟ هل المنزل بالفعل بعيد عن مكان صنع القرار؟ ليست علاقات القوى تتبع - بداية - من داخل المنزل لتتشكل مرة أخرى خارجه؟ ألا تتركز العلاقات بين أفراد المنزل على «سياسة» محددة، وفى النهاية ليس المنزل كما يقول باشلار هو «ركننا فى العالم... كوتنا الأول، كون حقيقى...»^(٦).

يقدم هذا البحث قراءة لخطاب المنزل فى روايتين أدبيتين: حكاية زهرة (٧) للكاتبة اللبنانية حنان الشيخ وصاحب البيت (٨) للكاتبة المصرية لطيفة الزيات. ومن خلال قراءة وتحليل تأثير الخاص/المنزل على زهرة وسامية. بطلتى العمليين. سيتضح كيف تمكنت كل واحدة منهن من إعادة صياغة رؤيتها المعرفية لذاتها وللعالَم من حولها عبر هدم الحواجز الوهمية التعسفية التى أقامها الخاص والعام. وفى الحالتين أفضى القهر فى الخاص إلى أزمة مع الذات ثم مساءلة للذات، وهى مرحلة إعادة طرح المسلمات كأسئلة معرفية ثم مصالحة للذات عبر دمج الخاص والعام ليكونا كلاً متناسقاً.

ما حكاية زهرة ومن هو صاحب البيت؟

تنشأ زهرة محاصرة بالخوف: الخوف من الغريب الذى تقابله أمها، الخوف من أبيها، الخوف من بثور وجهها، الخوف من افتضاح أمر حملها وإجهاضها، الخوف من الزواج، الخوف من قرينتها، وعندما تغادر لبنان تخاف العودة إلى المنزل. لم تكن أبداً زهرة ذاتها الحقيقية بل ظلت دائماً ما يريده الآخرون. حكاية زهرة هى حكاية كل ألوان القهر والعنف الذى أنزله المنزل وأفراده بامرأة مما يجعلها تتشد الأمان خارج المنزل فلا تجد سوى ألوان أخرى من القهر. وبعد رحلة مضنية مع الهواجس من لبنان إلى أفريقيا ثم لبنان وزواج فاشل تتغير علاقة زهرة بالعالَم من حولها وتتمكن من تحويل المنزل - مركز الخوف - إلى مكان استقرار ولرسم بداية

جديدة تعيد فيها اكتشاف ذاتها وتتمكن من التعبير عن رغباتها الحقيقية. تذوب كل آلام زهرة الشخصية في هموم أكبر وأشمل: الحرب. وبذلك تهدم الحواجز التمسفية المقامة بين المنزل وبين ما هو خارجه.

أما صاحب البيت فهي تدور حول سامية التي تنشأ في منزل تتكرر فيه الأوامر منزل يقوم على الثواب والعقاب، الثواب لمن يمثل للأوامر والعقاب لمن يتفرد. ظلت سامية ملتزمة بهذه المنظومة الرتيبة لعدم معرفتها بوجود أنماط أخرى من الحياة. وانتقلت إلى منزل زوجها محمد لتذوب في ذاته اعتقاداً منها أن إلغاء الذات حباً. يُسجن محمد لاشتغاله بالعمل السياسي ويصحبها صديقه رفيق إلى المنزل الذي يختبئ فيه. لا يتم إطلاع سامية على الحقائق باعتبارها لن تعرف، لن تفهم، لن تستوعب، ويبدأ زوجها نفسه بإقصائها عن التجربة. تشعر سامية أنها مجرد دمية ويبدأ السؤال «من أنا؟» يلح على خاطرها. تقرر سامية أن تجتث السلطة التي ألقت ذاتها وأقامت حواجز بين العام والخاص وتمثلت هذه السلطة بكل أشكالها (الخاص والعام) في صاحب البيت وعندما تواجهه في مشهد رمزي تكون قد استعادت ذاتها المفقودة في ذوات الآخرين وأجابت على السؤال «من أنا؟»

أزمة الذات ومفهوم البيت

لا شك أن تمجيد الأمومة في المجتمعات العربية يؤدي إلى التعميم على الكثير من تفاصيل التشئة، إذ أنه في أغلب الأحوال

تستوعب الأم كل الموروث الثقافي الذكوري الذى نشأت عليه وتممره مرة أخرى إلى الابنة حتى أن الأم تتحول في بعض الأحيان إلى سلطة ذكورية أقوى من سلطة الأب نفسه^(٩) ويرجع ذلك إلى محاولات الأم الدائمة لإثبات أنها تسير وفق السلوك الذى يرضى عنه المجتمع ويقبله. وبهذا تتقى فكرة الأمان الملتصقة دائماً بالمنزل إذ تتحول الأم - مصدر الأمان - إلى سلطة قهرية تفرض على الابنة التخلي عن ذاتها الحقيقية والذوبان فى الذات المجتمعية. بعبارة أخرى يتشكل الوعى الزائف الذى يوسع الهوية بين رغبات وطموحات الذات وبين صورها فى عيون الآخر مما يؤدي إلى الشعور الدائم بعدم الأمان وانعدام الثقة بالنفس. وفى حكاية زهرة تملك هذه الأحاسيس زهرة وأمها معاً إذ لا تتجو الأم من الفخ الذى نصبته لابنتها بناء على رغبة المجتمع. وأول ما يطالعا فى الرواية هو الاحساس بالخوف: «وقفنا خلف الباب نرتجف. سمعت دقات قلبى تختلط بنبض يدها المطبقة على فمى،» (ص ٧) رغم أن جسمنا كانا متلاصقين كنت أشعر بالبرد والخوف.» (ص ٨) وبهذه البداية يبقى إحساس الخوف متحكماً فى أفعال وردود أفعال زهرة لفترة طويلة من حياتها. وتبدأ رحلة البحث عن الأمان/ الذات خارج المنزل بعد أن طردت من المجال السيميوطيقي أو الإشاري ودخلت المجال الرمزي^(١٠) ويجيء إعلان الطرد لزهرة على النحو التالى:

أخذت الهوية بين أمى وبينى تكبر. تزداد عمقاً، تتوسع،
تتشقق، رغم كوننا كالبرتقالة وصرتها... وكنت أفكر

وأنا أنظر إليها كم أود أن أشدها إلى، أن أشد نفسي
إليها، أن أمسك بوجهها وأقرب عينيها من وجهي، أن
أختفي داخل ذيل فستانها وأكون قريبة منها أكثر من
البرتقالة وصرتها لكن كلما فكرت هكذا حقدت عليها
وارتجفت وجرفت معي الحقد والوجع والتمنى. كلما
عاندتها ونفرت منها، تجاهلتني هي لا عن قصد. في
حياتها كان هذا الرجل. ما تبقى حوله رماد طائر.
(ص ١١-١٢).

بانهيار الصلة الروحية بين زهرة وأمها، تحاول زهرة تأكيد
وجودها وذاتها عن طريق جسدها. والجسد هنا ليس إلا رمزاً
للوجود الفاعل فلا انفصال بين الجسد والروح: «إن الجسد يصبح
المكان الذي ينكر اللا وعى فيه ذاته، المكان الذي تختلف فيه هوية
الشخص بناء على تأكيد جديد للكوجيتو»^(١١) ولكن هذا التمويض
الجسدي يأخذ مفهوماً آخر في المجال الرمزي إذ تصبح زهرة
موصومة أمام ذاتها بالعار والإثم ومن هنا يبدأ الانفصال بين الذات
وصورة الذات كما يراها المجتمع، أي رؤية زهرة لنفسها ورؤية
الآخرين لها، مما يستدعي الشعور بالخوف بشكل أكثر تكثيفاً:

إن الخوف كله المتجمع والمنسى، الخوف من أن تتقلب
الصورة، الصورة التي طبعت عنها مئات النسخ
ووزعتها على كل من عرفتني منذ الطفولة، منذ
الشباب، زهرة الراكزة التي لا تقول إلا القليل، زهرة

الملكة كما أطلق جدى على هذا اللقب، زهرة البيتوتية
التي يحمر وجهها خجلاً بسبب وبلاً سبب، المجتهدة
فى المدرسة التى تسهر حتى منتصف الليل تدرس
عكس أخيها أحمد، زهرة التى لا يقوى أى غبار أن
يلق بحدائثها، زهرة التى ما ابتسمت لأى رجل حتى
لأصحاب أخيها، زهرة امرأة تتمدد يوماً بعد آخر على
فراش فى غرفة كاراج ننتة، عارية. زهرة لا تستطيع
الاعتراض على شىء تمددت على طاولة الدكتور
المجوز، حملت مرتين، أجهضت مرتين، خاطت
عذريتها مرة واحدة، كل هذا مع رجل لا يعبها ولا
تحبه: زهرة تركض أيضاً فى الكاراج... (ص ٤٢)

إن هذا الضغط الشديد على زهرة يجعلها تدخل فى حالات من
الذهول التام ولا تستعيد وعيها إلا بجلسات كهربائية «فهى ليست
فرداً موحداً، وإنما متعدد، وليست فرداً منقسماً بقدر ما هو
متناقض». (١٢).

لا يتبقى أمام زهرة سوى أن تقادر إلى منزل آخر وبلد آخر.
تسافر زهرة إلى خالها فى أفريقيا حيث وجدته يفكر فى
لبنان/الوطن بشكل مثالى «بدأ يضايقنى حتى صحت وأنا أقاطعه:
أين الحمام؟ فى هذا الحمام الصغير كنت أرتاح وأخطط لما سوف
أفعله كل يوم، ثم بدأت أحتاجه ليحمينى»، (ص ٢٣) وهى تتذكر أنها
فى لبنان كانت تحتوى بنفس المكان: «كنت أهرب إلى الحمام فى

بيتاً في بيروت، خوفاً من أن تلتقى عينا أبى بعيني، ويكتشف
أمرى. البطش صفة تلازمه» (ص ٢٧) يتحول الحمام إلى ملجأ آمن
لزهرة حتى أنها تقرر: «لا مفر منك أيها الحمام. أنت الوحيد الذى
أحببته فى أفريقيا» (ص ٢٩) لم يكن الأمان سوى فكرة وهمية من
صنع خيال زهرة والحمام ليس إلا إمتداداً لهذا الوهم أو بمعنى أدق
هروب من العالم الخارجى الذى يضعها فى أزمة مع ذاتها؛ ويعلق
غاستون باشلار فى كتابه جماليات المكان على هذا بقوله:

الخيال يبنى جدراناً من ظلال دقيقة، مريحاً نفسه
بوهم الحماية. أو، على العكس نراه يرتعش خلف
جدران سميقة متشككاً بفائدة أقوى
التحصينات باختصار، وطبقاً لجدل لا نهائى فإن
ساكن البيت يضيف عليه حدوداً. إنه يعيش تجربة
البيت بكل واقعيتها وحقيقتها خلال الأفكار والأحلام.
إننا لا نعود نعيش البيت حقاً من خلال سماته
الوضعية ولا من خلال الأوقات التى نتبين فيها
منافعه. إن ماضياً كاملاً يأتي ليسكن البيت
الجديد (١٢).

الماضى كله يسكن زهرة ويسكن كل البيوت التى تحاول أن تبدأ
فيها من جديد، ويسكنها أيضاً وهى مع زوجها، وهو ماضٍ يسلب
ملكيتها لذاتها ولجسدها: «أريد أن أكون لنفسى، أن يكون جسدى
لى. حتى المسافة الأرضية والفضائية من حولى يجب أن تكون

ملكى. وإذا رضى أن يبتعد عن جسدى لا أريده أن يتنفس ضمن هذه المسافة . مسافتي . لا أطيق أنفاسه، لا أطيق حتى وجوده، إلى متى يجب أن أمثل؟» (ص ١١٢)؛ «أريد أن أعود إلى غسى. أن يعود جسدى لى.» (ص ١٢١) هى دائرة مغلقة لا تعطى لزرة مكاناً سوى الحمام وفى الحمام الصغير يعود الماضى الكبير بمخاوفه وأحلامه وهو أجسه وما زال الأمان مفقوداً والذات منقسمة.

تعود زهرة إلى لبنان والذات كما هى تائهة وضائعة. كل ما فى الأمر أن زهرة تتخلص من عبء التواجد مع الآخرين فالحرب تفرض على الجميع وضعاً واحداً وكلما اشتدت ضراوة المعركة «كنت ألاحظ أنى ارتاح ولا أعود ضائعة لأتساءل ما سيحل بى، بل أعرف تماماً أين أنا ففى البيت، البيت الذى يختبئ فيه كل البشر من مختلف الطبقات والمقليات» (ص ١٤٥) إن البيت الذى يحتوى فيه الآخرون من الحرب، تحتوى به زهرة من مساءلة الذات ويبقى الصمت والخوف مسيطرين على زهرة ويبقى المجال خانقاً ومحددًا لطاقت الذات الحقيقية ومانعاً من الانطلاق نحو آفاق أكثر رحابة. أما سامية بطله صاحب البيت فقد كانت تعيش فى وهم البيت/ الحماية:

لم تستطع رنات الجرس أن توقف سامية، ترددت فى سمعها متصلة كما تتردد كل ليلة منذ إلقاء القبض على زوجها محمد وتحولت، كما تتحول كل ليلة إلى طرقات تتلاحق وهى غارقة فى النوم مكومة، فغذاها تلامسان ذراعيها، واستقام جسد سامية

وأطلقت صرخة وهى تكتشف أن الطرقات ليست حلمًا هذه المرة،
اندست فى ثوبها المنزلى، والرياح تعوى والسماء تمطر: «ماذا
يريدون هذه المرة؟ (ص ٧)

تنام سامية متخذة وضع الطفل فى رحم أمه/ بيته والطبيعة
غاضبة فى الخارج، وكأنها تحتوى من العام بالخاص، وإيمان
سامية بتوافر الحماية ترفض العودة إلى منزل أهلها بعد ألقاء
القبض على زوجها

«بقيت وحيدة يا بنتى» وتخطئ، كان محمد معها فى غيبته،
تبتسم ابتسامته المهدبة وهى تواجه عائلتها التى جاءت بقضها
وقضيضها تستردها إلى البيت القديم وقالت أمها عودى، وأشاحت
بيدها فى نهائية - بدت العودة إلى البيت القديم خيانة لمحمد لا
تدرى لم؟ (ص ٩)

ومجرد تقمص سامية لسلوك محمد («تبتسم ابتسامته المهدبة»)
يعنى أن البيت يمدّها بالأمان من خلال محمد.

يقول باشلار:

إن البيت الذى يواجه بالعدوانية الوحشية للعاصفة والإعصار
تتحول فضائل الحماية والمقاومة التى يمتلكها إلى فضائل أنسانية،
إنه يكتسب القوة الجسدية والأخلاقية للجسد الإنسانى، إنه
يستجمع نفسه حين يتلقى زخات المطر ويشمر عن ساعديه، ينحنى
أمام العاصفة ولكنه واثق أنه سوف يستعيد وضعه الطبيعى فى

الوقت المناسب، في حين يرفض الهزيمة المؤقتة بيت كهذا يستثير بطولية ذات أبعاد كونية، إذ هو أداة تواجه بها الكون^(١٤)

اكتسب البيت صفات محمد في عيني سامية وأصبح الملجأ والملاذ، يمدّها بقوة تواجه بها عدوانية الخارج حيث «الريح تعوى والسماء تمطر» وكل شيء يهون مع محمد ويتأتى، محمد يبعثها حية قوية وقادرة، وهى مع محمد على استعداد لاقتحام الجحيم ذاته» (ص ٩)

وأثناء غياب محمد تسترجع ذاكرة سامية أمان البيت القديم وتحن إلى

«أمان ما بعده أمان، إلى رتابة لا يخل بها شيء ولا يكاد يمسه العالم الخارجى، إلى الصمت الرابض على البيت القديم ولا يفصح ولا يريم، إلى خطى لا يسمع وقعها أحد تمضى لائذة بالجدران وكأن لم تمض... إلى طقطقة أبى فروة فى المنقد وطقوس لا يعود للإنسان معها حاجة إلى أن يفكر أو يدبر أ ينتظر شيئاً....» (ص ١٠)

إنه الزمان الذى نشأت عليه سامية والرابض فى الذاكرة عبر الأزمنة وبفضل الأمكنة، مما يعززه قول باشلار: «إن البيوت التى فقدناها إلى الأبد تظل حية فى داخلنا، وهى تلح علينا لأنها تعاود الحياة وكأنها تتوقع منا أن نمنحها تكملة لما ينقصها من الحياة»^(١٥).

تلجأ سامية إلى الذاكرة لتسد فجوة غياب محمد وبذلك لا تختلف عن زهرة التي كانت تبحث دائماً عن الأمان في بيوت مختلفة. ويستمر مع سامية إحساس الأمان الزائف حتى تلتقى بصاحب البيت الذي ستختبئ فيه مع زوجها وصديقه وبهذه المقابلة تختل لديها كل المنظومة ويظهر في وعيها الوجه الآخر للأمان الزائف:

«تمكن منها الشعور بأن صاحب البيت كان دائماً معها بصورة أو بأخرى يملأ عليها دائماً وأبداً لعبته، وتساءلت بماذا يذكرها هذا الرجل ويمن؟ بالحاكم الوحيد والأوحد؟ وبأبيها؟ بواعظ المسجد يهدد بالنار وويشتم المصير؟ بالمعلم يطلب منها أن تقرد يديها؟» (ص ٢٧)

صاحب البيت يستدعى في ذاكرة سامية كل الأشكال السلطوية التي ساهمت في تشكيل شخصيتها، وهذه الأشكال تتضمن البيت القديم وبالتحديد أمها: «العبي يا سامية العبي، على طيلة العمر مقصورة تلعبين، ففيم التعفف الآن؟... أوامر أمك تتكرر تطلق الحجر...» (ص ٢٥) باتكشاف وهم الأمان في البيت القديم يتبدد أيضاً الإحساس بالأمان المستمد من محمد فقد ذابت سامية في شخص محمد حتى فقدت فريقتها المعرفية واستقلالها النفسي:

«في البداية كانت تستطيع أن تقول أنا، كانت مستقلة عنه ولكن من هي الآن؟ أنا أنت يا حبيبي والحلقة تكتمل. من أنا تسأل هي،

وتكاد تسمع محمدا يقول الآن ما سبق أن قاله في البداية: «أنا
آسف يظهر سكتنا مش واحدة». (ص ٥٨)

من هنا تبدأ أزمة تعرف على الذات، وأزمة هوية انمحت
مفرداتها الحقيقية بداية في البيت القديم ثم مع محمد في لحظة
انهيار صرح الأمان حيث «بدأ سؤال من أنا يلح على الخاطر».
(ص ٥٨، ٦١، ٦٢، ٦٤، ٧١).

وهي أزمة لا تجد لها سامية حلا سوى العودة إلى البيت القديم
ما كانت تعتقد أنه خيانة لمحمد. حيث العزلة وحضن الأم ولكن
المعرفة لا يمكن أن تعود بالإنسان إلى حاله القديم ومن يعرف ليس
كمن لا يعرف، فسامية «تشعر بأن شيئاً نهائياً لا رجعة فيه قد
حدث، كأنها دخلت على حد قول رفيق، سكة الحواديت التي لا
عودة منها». (ص ١٠٠) العودة إلى القديم مستحيلة فهي سلطة
ماض لا تختلف عن سلطة صاحب البيت وعودتها تعنى أنها «ماتت
شبابها وكهولتها في البيت القديم» (ص ١٩٠٤) أدركت سامية الآن
أن الأمان ففي البيت القديم لم يكن سوى وهم وعزل عن العالم
الخارجي، كانت محاصرة بإرادة الآخرين ورغباتهم؛ كانت تعتمد
بماء البراءة والآن عليها أن تواجه إثم المعرفة، فعليها أن تواجه
العالم بنفسها.

مسألة الذات والأدوار المنزلية

المنزل هو المكان الرئيسي الذي يتم فيه تقسيم الأدوار بين
الجنسين:

«المنزل كمجال خاص هو عالم «الرعاية» المتناقض مع العالم اللامبالاة لسوق العمل. ويعرف المنزل بأنه مكان مؤنث وبالتالي تعد الرعاية أيضاً عملاً مؤنثاً، وهذا لا يحدد فقط سلوك المنزل ولكنه يتضمن أيضاً كيفية تعريف هؤلاء الأفراد لأنفسهم،» (١٦)

ومن ارتباط مفهوم المنزل بالأنثوى ينشأ الفصل التعمسفي بين الخاص والعام وهو الفصل الذي يحمل في ثناياه كل أشكال السلطة الأبوية والذكورية، وهي سلطة تساهم النساء أحياناً في تدعيمها فزهرة واعية بالتفرقة الحادثة بينها وبين أخيها أحمد:

«حول طاولة الطعام في المطبخ هو وأحمد وأنا، الملح الملوخية وفوقها بعض قطع الدجاج، هل هذه فصوص ثوم أم قطع دجاج؟ إنها دجاج، لا أستطيع أن أمد يدي، فأنا تناولت العشاء قبل قليل. ملوخية أيضاً، لكن بلا دجاج المأساة تتكرر. إنها لا تطعمني الدجاج ولا اللحم، إنها تخبئها دائماً لأحمد وأحياناً لوالدي.» (ص ١٤).

ولا يقف الأمر عند هذا الحد فالأم تتساق في كل المنظومة الذكورية وتضفط على زهرة لقبول سمير صديق أحمد كزوج لها وتقول (بالعامية اللبنانية): «ولك بتبوري، وهلق إنت بايرة سلف. يللا اقبلي قبل أن يغير فكره» (ص ٣٢).

الأمر يتعدى التقسيم الظاهري الجنوسي للأدوار ليتغلغل في مفهوم العائلة، فالمائلة هي «مجموعة الأفراد الذين يسكنون المنزل وبهذا لا يمكن تعريف المنزل بحدوده الهندسية بل يقوم التعريف على أساس الأنشطة الفردية والجماعية التي يقوم بها الأفراد مما

يحول المنزل مفهوماً جنسويًا. (١٧) فما جد، زوج زهرة، يؤمن أنه «يجب أن أتزوج وأنجب عائلة حتى يصبح لى بيت كبقية البشر بل لأصبح كبقية البشر عن حق وحقيق: أن أبعد عنى الخجل والشعور بالنقص...» (ص ٩٠) ماجد كفرد يستمد هويته وتعريفه لنفسه من وجود الآخر مما يستدعى بالضرورة تقسيم الأدوار والدور المرسوم لزهرة هو أن «تساعدنى فى عملى، وتتجب لى أطفالا ونعود إلى لبنان بعدما نصبح أثرياء أفريقياء» (ص ١٠٤) وعندما تقشل زهرة فى تحقيق الصورة المرسومة فى عقل ماجد ينهار حلمه بإنشاء بيت «عن حق وحقيق» فهى:

«لا تدبر شئونى ولا تسهر على راحتى حتى أشتغل وأجمع المال، لا يظهر أنها تستطيع تربية الأطفال وهى على هذه الطباع، لقد انقلبت الآية، ها أنا أسهر عليها طوال الوقت، بينما هى تارة ممددة وواجمة: وتارة كمجنونة تهرب من جنونها.» (ص ١٠٦).

زهرة حائرة ضائعة تتساءل عن كيفية التكيف مع هذه المنظومة «تلاشى عندى كل أمل أن أصبح يوماً ما فرداً منهم» (ص ١١٢) سلاح زهرة الوحيد هو الصمت والدخول فى حالات ذهول وغياب تام عن الواقع هرباً من المواجهة القاسية.

وسامية لا تختلف كثيراً عن زهرة فى فشلها فى القيام بالدور المطلوب منها. فعندما اضطرت إلى تمثيل الفواية لحماية زوجها محمد من الوقوع فى أيدي الشرطة:

«تساءلت هل تحولت إلى المسخ الذى أرادوا لها أن تكونه، مسخ بلا جذور ولا دوافع يتحرك؟ تربية العمر أثمرت، النفى عن العيون

والقلوب، والعزلة والحرمان، والضرب والتهديد، والوعد والوعيد، اللوم والعقاب، والهمس فى الأركان: والويل لمن يختلف! الطريق مع الرفاق مرسوم كما فى البيت القديم مرسوم، الويل لمن ينفرد! قماط المولود فى عينين سوداوين وكفن الميت ونظرة تحيى ونظرة تميت، وطريقة على الباب، وصرخة يتحتم أن تموت، الويل إن انطلقت! خلف البطارية هوة بلا قرار.. الويل لمن إلى مسخ لا ينقلب! يا أبى يا أمى يا جدتى، يا مئذنة تشرف على بيتنا القديم، يا رفاق، يا كل الناس أفسحوا لى مكاناً بينكم ها أنا هلى وشك أن أنتمى. كما أردتمونى جئتم مسخاً بلا جذور ولا دوافع يتحرك» (ص ص ١٥ - ١٦)

هذه الفقرة رغم طولها تلخص وتكشف فكرة الدور المرسوم لسامية أو بمعنى أدق اللادور، فالآخر يرسم لها أدواراً متباينة وعليها القيام بها. «الويل لمن ينفرد» والويل لمن تحاول إرساء وجودها بناء على رغبات الذات الحقيقية.

إنها لعبة - لعبة تقسيم الأدوار - وعلى اللاعبين الالتزام بقواعدها، واستعارة «اللعبة» تتكرر فى الرواية لتؤكد على عبثية وزيف تقسيم الأدوار: «لا بد فما يبدو لمن يدخل هذا البيت أن يلعب دوراً، والدور الذى يرسمه له صاحب البيت» (ص ٢٤) «على من يعبر الباب أن يلعب لعبة صاحب البيت. وخطر فى بالها أنها لعبت دائماً لعبة صاحب البيت، متى وأين لا تعرف، وإن تمكن منها الشعور بأن صاحب البيت كان دائماً معها بصورة أو بأخرى يملى

عليها دائماً وأبداً لعبته، وتساثلت بماذا يذكرها هذا الرجل ويمن؟» (ص ٢٦ - ٢٧) «ولعب يلعب فهو لاعب، أفضل تعريف للسلوك المطلوب... والمعنى قالت أمها، وكررت حتى انقلب الحجر وهي راغبة عن اللعب المحسوب..» (ص ٢٢)... «قالت أمها ومن بعدها أبوها والناس، كل الناس، واللعب المحسوب هنا وهناك وفي كل مكان..» (ص ٤٤) وعندما أيقنت سامية أنها طرف في لعبة تساءلت «متى تجعل صاحب البيت يلعب لعبتها هي وفقاً للقواعد التي ترسيها هي؟» (ص ٥٧) هي لعبة صعبة وكبيرة وتجعل الذات تتسائل عن موقعها فيها، وتعلق هدى الصدة:

«صاحب البيت يمتلك أيضاً العالم الذي تسكنه سامية ويحدد القواعد التي يجب أن يتبعها كل فرد. إن عالم سامية ليس إلا لعبة ذات أدوار محددة لكل لاعب، وهي أدوار اصطناعية ومحددة وخائفة، وبذلك توظف لطيفة الزيات استعارة اللعبة لتعلق على تقسيم الأدوار بين الجنسين» (١٨).

هي لعبة ذات جذور راسخة عبر التاريخ وقوية بمقدار قوة صاحب البيت الذي يكثف كل الأشكال السلطوية القاهرة للروح، فتتشكل سامية وتقرر الانسحاب: «قررت أنى مش قد اللعبة دي..» (ص ٥٩)

مصالحة الذات والخروج من شرقية البيت

«المنزل هو مكان إبداع وإعادة إنتاج والحفاظ على العلاقات الأبوية» (١٩) والمنزل هو المكان الذي طمست فيه المعالم فردية زهرة

وسامية وهو المكان الذى حول حياتهما إلى كتلة من الخوف الأبدى واللانهاى من كل شيء، من الكلمة والفعل والرغبة والرفض والمبادرة، إنه الخوف الذى جعل كليهما تقشّل فى التواؤم مع العالم الخارجى مما دفع بهما إلى الإتيان برد فعل مساو لما وقع عليهما من غبن، فزهرة كانت تنزعج من الهدنة فى وقت الحرب لأن «الهدنة معناها الخروج من البيت، أن أخرج عبر هذا الباب، وأرى الناس، وهم يروننى وقد تدهورت إلى هذا الحد. وأنا أراهم قد أصبحوا بلا معنى» (ص ١٤٦ - ١٤٧) وسامية قررت الانسحاب من اللعبة كلها والعودة إلى البيت القديم: «وهى تترنم: أنا خبت.... وعصرت سامية شعرها فى الحوض قطرة بعد قطرة وهى لا تكف تترنم: أنا خبت.... وتتهجد بارتياح وهى تدرك أنها فشلت..» (ص ٩٧) إنه الانكفاء على الذات والعودة بها إلى حضن السلطة الأبوية وهو رد فعل يحمل فى طياته الهرب والسلبية واختيار الأسهل والاختباء وراء الأكمل/ الذكورى.

ولكن المعرفة دائماً لحظة فاصلة: ما قبلها ليس كما بعدها. فكل من زهرة وسامية عرفت الآن أن هناك واقعاً أكبر منهما فى الخارج يمكنهما الاندماج فيه لإيجاد مكان حقيقى للذات المتفردة المتحررة من الأدوار المفروضة عليها ومن هنا يبدأ توافر الشرط الموضوعى الرئيسى للحرية: «إن الفرد لا يجد نفسه حقاً، ولا يجد حريته إلا إذا فقدتها بداية فى كل أكبر وأهم منه» (٢٠) فبشاعة الحرب الأهلية وكل صور الدمار التى تحيط بزهرة تتبناها إلى صفر مشاكلها مقارنة بما يحدث فى الوطن من تدمير وقتل: «إذا قست

آلامى فى أفريقيا وقارنتها بآلم الحرب فالمقارنة نفسها لا تجوز. آلام الحرب تتساب دونما توقف، إنها آلام ملموسة. ودلائلها مادية. أدلتها جثث وتشويه وحرائق وخراب» (ص ١٥٨) الحرب ليست إلا إحدى نتائج وتجليات الفلسفية الذكورية التى تقضى بوجود طرف منتصر وطرف مهزوم، طرف مهيمن وآخر خاضع، رجل وامرأة، وعندما تبدأ هذه الفلسفة العمل على تدمير وطن تخرج زهرة من المجال الضيق للهموم الشخصية وتبدأ فى مناهضة المنظومة برمتها، أى أنها تبدأ من العام لتداوى الخاص وأول ما يحدث لها تلاشى الخوف: «أين ذهب الخوف الذى كان يلفنى وأنا صغيرة وأنا أتكوم على بعضى...؟» (ص ١٧٣)

يعد أن تدمر زهرة الحاجز المنيع الذى يفصل الخاص عن العام تستعيد جسدها من برائن الانتهاك وتتشئ علاقة مع سامى القناص «لقد ارتعش جسمى لأول مرة منذ ثلاثين سنة» (ص ١٨٢) الجسد الذى ظل ينتهك من الجميع أصبح ملكاً لزهرة ومصدرًا للذة أى أنها تناهض كل الخطاب السلطوى من داخله وليس من خارجه: تخرج إلى طلقات الرصاص والبارود وتحول جسدها إلى مصدر للذة. «وكأن الحرب قد توقفت عندى قبل أن تتوقف..» (ص ١٩٤) كسرت زهرة الفصل التعسفى بين الداخل والخارج وفرضت فرديتها على الآخر: «لماذا كان على أن أكون مثلهم، فقط مثلهم حتى يضمونى إلى الحظيرة؟ لماذا لم يكونوا هم مثلى؟» (ص ١٩٣) إن اندماج زهرة فى الكيان السياسى الاجتماعى العام يجعلها تستعيد ما فقدته من كيانها الشخصى الذاتى الخاص، وفى وسط الموت والخراب والدمار تجد الأمان المنشود.

ونفس الشئ يحدث لسامية التي تقرر الانسحاب من اللعبة
بأكملها ثم تكتشف أنها دخلت «سكة الحوادث التي لا عودة منها»
(ص ١٠٠) وفي القطار

«تأكد سامية أنها لو ذهبت لن تعود، لو دخلت هذا المكان
مختارة ستبقى فيه إلى النهاية، بصورة أو بأخرى يتغير المكان ولا
يتغير، نفس المكان ونفس الناس والأشياء نسبية ولا دوام.
يتأتى على الإنسان أن يبدأ ويعود فيبدأ فى سلسلة من
التجاوزات والنعيم الوجه الآخر للجحيم» (ص ١٠٦).

وتعود سامية لتبدأ اللعبة بشروطها هى. تعود لتدمر كل الأشكال
السلطوية المتجمعة فى صاحب البيت:

«تقدمت منه المجنونة ومن عينيه تطل الأشباح والعفاريت وأما
الغولة والملاكات على اليمين واليسار يحسيان السيئات وتلوحة أمها
بالأ فائدة، والخطأ والعقاب والنار ونظرة أبيها ميتاً والتجاهل
والاستجداء والعدم ونظرة تحيى ونظرة تميت والاثهام والأحكام
الجائرة وإشاعات وهمسات لا تبين... تقدمت المجنونة من صاحب
البيت وكأن شيطاناً ركبها، وحين حاذته أدركت أن عليها أن تقتله أو
تموت» (ص ١١٢ - ١١٢).

وسواء كان يجب على سامية أن تقتله فعلاً أو تقتله داخلها لا
يهم، فما يهم هو إعلانها الرفض للتواؤم مع مجتمع يرفض
الاختلاف والتفرد، مجتمع مجهز دائماً بقوالب يتساوى فيها
الجميع، مجتمع لديه لعبة واحدة على الجميع أن يشترك فيها. فإن
«عودتها الحقبة كانت رهينة بأن تقتله». (ص ١١٥) وهكذا تستعيد

سامية توازنها الخاص بإلقاء نفسها فى العام لتجتث السلطة من جذورها. كل من سامية وزهرة تستردان بعنف ما سُلِبَ منهما على مر الزمن بعنف أيضاً. وذلك يؤكد مقولة «الشخصى بالضرورة سياسى» (٢١) وفى هذا الاسترداد الثورى تتغير المنظومة المعرفية لكليتهما. زهرة لم تعد المستكينة الوديدة التى يلفها الخوف والصمت وسامية لم تعد الرقيقة الهادئة التى تستمد وجودها من وجود محمد.

خاتمة

إرساء الفردية ودخول المجال العام هما مؤشران لإضعاف وخلخلة السلطة الذكورية التى تسعى جاهدة إلى إبقاء الوضع القائم لأن أى تغيير يضعف من قوتها، لذلك كان يجب أن تُقتل زهرة فى النهاية وأن تُجرح براءة سامية ورغم هذه النهايات المأساوية التى توحى ظاهرياً بالانسحاق والهزيمة إلا أنها نهايات تفصح عن إثبات الذات وتحمل الكثير من الأمل. فلا حرية دون إراقة دماء. فى آخر لحظة من حياتها تكتشف زهرة معنى السكنينة والهدوء حتى إننا نسمع صوتها بعد مقتلها: «لقد قتلنى. من أجل هذا أنتظر الليل. عدت أغمض عيني، أم ترانى لم أفتحها قبلاً؟ وعدت أرى أقواس قزح فى السماوات البيضاء تدنو منى بكثرة مخيفة». (ص ٢٤٧) أما سامية فقد كان

«الأمل فى بداية جديدة لم يزل قائماً وأسراب الحمام الأبيض تتطاير من البرج الذى بدا من قبل رهيباً. حين نادى سامية محمد

ورفيق والرجل المعجوز المنهك يتوسد حجرها، والجريدة الصباحية ملقاة على الأرض تبين عن صورة محمد ورفيق» (ص ١١٦).

كل نهاية تتطوى على بداية جديدة، فالمساحات البيضاء «السموات البيضاء والحمام الأبيض» تسمح بظهور كل الألوان وتعترف بالاختلاف، عكس الفلسفة الذكورية التي تعمم لونا واحداً للتعتيم على الفردية والاختلاف، وهو تعتيم يفضي دائماً إلى أزمة الذات المخنوقة في قوالب جامدة ومحاصرة بتقسيم غير عادل للأدوار: أدوار تضع المرأة في الداخل/ الخاص/ العتمة وتضع الرجل في الخارج/ العام/ النور. وبهذا يتحول المنزل إلى وسيلة قمعية تعتمد على الإقصاء والاستبعاد بإقامة مساحات من الصمت والإضمار ومساحات من المسموح والممنوع تحكم ما يجب أن يقال وما لا يجب أن يقال وما يخضع للثواب والعقاب. لا تختلف الخطابات المختلفة في اتفاقها على عودة المرأة للمنزل وإن كان كل خطاب يطرح فلسفته وتبريراته الخاصة به إلا أن الفصل التعسفي بين الخاص والعام يبقى هو الهدف الأول والأخير، الخاص يعنى المكانة الأدنى لأن انغلاقه يعنى حجب المعرفة والعام يعنى المكانة الأعلى لأن انفتاحه وتحكمه، فى الخاص يعنى إنتاج المعرفة وتشكيل الواقع: من يعرف يملك، والمعرفة قوة. المنزل بهذا المعنى، ليس مكاناً للعائلة فقط ولكنه المكان الذى يتم فيه ترويض النساء على الشكل الذى يقبله المجتمع ويرضاه، وهو ما لا يتفق مع المفهوم السائد عن البيت فى الخطاب الذكورى المهيمن، وبهذا نجد كيف ساهمت هاتين الروايتين فى تفكيك المفهوم المتعالى للبيت وزعزعه الفصل المعتاد بين الخاص والعام.

فرضت منظومة الترويض هذه على زهرة وسامية ففرقتا في بحر تساؤلات معرفية. وفي لحظة اشتداد الأزمة أفضت هذه التساؤلات إلى التحام الخاص بالعام ليصبحا كلاً متاسقاً متاغماً. لم تتصالح الذات مع نفسها إلا عندما استوعبت العام وذابت فيه لتعيد تشكيل الخاص على ضوئه: الحرب في حكاية زهرة وصاحب البيت في حكاية سامية؛ نهايات تؤكد أن المنزل ليس إلا جزءاً من كل أكبر، هو جزء يؤثر في الكل ويتأثر به. وهو المكان الأول الذي تتشكل فيه علاقات القوى على كل المستويات مما يجعل مسألة الفصل بين الخاص والعام مستحيلة: الخاص هو الذي يرسم صورة المرأة ومكانها في العام أو يمهد لطردها منه. وإذا كان للأدبيات النسوية أن تضيف إلى المنظومة المعرفية فأول ما يجب أن تتناوله هو هدم الأسوار الشائكة المقامة حول المنزل بفرض عزله عما هو خارجه.

الهوامش:

(١) مصطفى محمود، «السفالة الجميلة: تحقيق الذات»، الأهرام، ١٩٩٢/٤/١٨.

(٢) فاطمة المرئسي، الخوف من الحداثة: الإسلام والديمقراطية، ترجمة محمد دبيات، (دمشق: دار الجندي، ١٩٩٤)، ص ١٩٥.

(٣) نصر أبوزيد، المرأة في خطاب الأزمة (القاهرة: دار نصوص، ١٩٩٤)، ص ٣٥.

(٤) ماكسين مولينو، «النسوية والاجتماع الديمقراطي: أميركا اللاتينية نموذجاً»، أبواب ١٤ (خريف ١٩٩٧)، ص ١٠٤.

(٥) Sophie Baulby, "Doing Home: Patriarchy, Caring and Space," *Women's Studies International Forum*. Vol. xx: 3 (1997) 347.

(٦) غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا (بغداد: كتاب الأعلام، ١٩٨٠)، ص ٤٢.

(٧) حنان الشيخ، حكاية زهرة (بيروت: دار الآداب، ١٩٨٩ «ط ٢»). وكل الصفحات في الاستشهادات الواردة في هذه الدراسة تحيل لهذه الطبعة.

(٨) لطيفة الزيات، صاحب البيت (القاهرة: دار الهلال، أكتوبر ١٩٩٤). وكل الصفحات في الاستشهادات الواردة في هذه الدراسة تحيل لهذه الطبعة.

(٩) يظهر استيعاب المرأة للسلطة والفكر الذكوري في قضية الختان، فالام والجدّة تصران على إجراء عملية الختان للإبنة تأكيداً لطهارتها أمام مجتمع يطالب بأدلة ملموسة معلنة عن شرف البنت.

(١٠) راجع:

Toril Moi, "Subversion and Marginality," *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory* (London: Routledge, 1985) 150 - 173.

(١١) دافيد لويروتون، أنثروبولوجيا الجسد والحداثة، ترجمة محمد عرب

صاصيلا (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسة والنشر والتوزيع، ١٩٩٢)، ص ١٧١.

(١٢) صباح غندور، «حكاية زهرة: الرواية المضادة - التاريخ المضاد»، فصول، مجلد ١٢: عدد ٢ (خريف ١٩٩٢)، ص ٢١٧.

(١٢) غاستون باشلار، جماليات المكان، ص ٤٢.

(١٤) المرجع نفسه، ص ٨١.

(١٥) المرجع نفسه، ص ٨٩.

(١٦) راجع:

Sophie Baulby, "Doing Home: Patriarchy, Caring and Space," 345 - 346.

(١٧) المرجع نفسه، ص ٢٤٦.

(١٨) راجع:

Hoda El-Sadda, "A Gender-Sensitive Reading of Latifa El-Zayyat's *Sahib Al-Bayt*," **Cairo Studies in English Essays in Honour of Angele B. Samaan** (Cairo: The Department of English Language and Literature, Faculty of Arts, University of Cairo, 1995) 37.

(١٩) راجع:

Sophie Baulby, "Doing Home: Patriarchy, Caring and Space," 345.

وراجع أيضا:

David Morgan, **The Family, Politics and Social Theory** (London: Routledge and Kegan Paul, 1985).

(٢٠) لطيفة الزيات، «تجربتي في الكتابة»، ملحق برواية صاحب البيت، ص ١٢٠.

(٢١) المقولة الأصلية لا تتضمن كلمة «بالضرورة»: «الشخصى بعد سياسى». أضافت الباحثة هذه الكلمة طبقا لنتائج الدراسة التى أثبتت ضرورة الربط بين الشخصى والسياسى.

هى والمستحيل : فتحية العسال تكتب سيرتها

صدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب الجزء الأول من السيرة الذاتية للمناضلة فتحية العسال بعنوان حزن العمر. وإذا كانت السيرة الذاتية هى أحد الأنواع الأدبية التى تلقى ترحيباً خاصاً لأن الكاتب يقدم فيها خلاصة التجارب بعلوها ومرها، فإن السيرة الذاتية التى تكتبها النساء لابد وأن تلقى ترحيباً مضاعفاً إذ لا يصح أن نجل واقع نعيش فيه ونذكره، واقع لا يرحب كثيراً بحكى النساء عن حياتهن. وحياة فتحية العسال ليست أى حياة، فهى حياة حافلة مزدحمة على المستويين الخاص والعام، وهى حياة عاصرت المظاهرات ضد الاستعمار الانجليزى واستمرت حتى هذه اللحظة.

تعتمد فتحية المسال الصدق منذ اللحظة الأولى للكتابة، فهي تعلن أنها ترددت كثيراً في البوح «عن الاحساس بالمهانة لما حدث لى فى طفولتى ومراهقتى، بفعل التخلف الذى كان سائداً...» حتى واجهتها ابنتها بالازدواجية المتمثلة فى ادعاء التحرر والهروب من كتابة التجربة الشخصية. وربما كان ذلك الادراك هو أحد دوافع كتابة السيرة الذاتية، فالكتابة هنا هى أحد أشكال التطهر النفسى عبر القاء التجارب على الورق وعبر الاعلان لذواتنا أننا لا نخجل منها، فيتحول العبء النفسى إلى تجربة حياتية شكلت الرؤية وصاغت الأحداث. إلا أن الكتابة أيضاً - ومنذ البداية - لا تتشعج برداء العنصرية وتعلن أنها سوف تكتب كل شىء بل تأسيا بفدوى طوقان «هناك أشياء عزيزة ونفسية، تؤثر أن نبقىها كامنة فى زوايا أرواحنا، بعيدة عن العيون المتطفلة». إذن هناك ذاكرة انتقائية تعيد ترتيب واختيار الأحداث بشكل يمنح النص أدبيته. فالذاكرة الانتقائية تعنى إعادة صياغة حبكة الحياة ليُعاد تشكيل صورة الذات. وهى ذاكرة أيضاً تحكى الماضى فى لحظة الحاضر، فهو حكى مفترب عن زمنه مرتان، الأولى بفعل اختلاف الزمن حيث الكتابة عن الماضى تحدث فى الحاضر والثانية بفعل تأويل الأحداث عبر التذكر مما يؤدى إلى - بالضرورة - اختلاف الرؤية. أى أن الذات المحكى عنها الآن لم تكن هى نفسها تلك الذات ساعة وقوع الحدث، الانسان لا ينزل نفس النهر مرتين وقياساً على ذلك فان استرجاع الأحداث لا يعنى استرجاع الزمن، بل هو استرجاع مقصور على الوقائع فقط.

وليست الذاكرة الانتقائية فقط هي التي تمنح النص أدبيته. بل الشكل الذي كتب به النص أيضاً. فالجزء الأول يتناول الفترة من ١٩٢٣ (تاريخ ميلاد الكاتبة) وحتى عام ١٩٨٢ حيث وقع الطلاق بينها وبين زوجها - الراحل - عبد الله الطوخى. وهى فترة ليست بالقصيرة إلا أنه وطبقاً للذاكرة الانتقائية فإن الكاتبة بالفعل تحكى عن تكوينها النفسى والأحداث التى مستها بشكل مباشر. ما تم تكثيفه فى هذا الجزء هو الحياة التى عاشتها الكاتبة كطفلة ومراهقة بخكم انتمائها لجنس النساء، فقد مورس عليها مختلف أشكال القهر باسم التقاليد والشرع والصواب والمفروض. ورغم أنها كانت تنتمى إلى عائلة متوسطة إلا أنها حُرمت من التعليم فى المرحلة الابتدائية ووُضعت تحت رقابة شديدة (وصاية أبوية) من قبل أخيها حسنى - الذى قام بقص خصلة من شعرها ذات يوم كعقاب لها على الوقوف فى الشباك، وفرضت عليها خطبة لم تردها، إلى آخره من الممارسات المعروفة التى ترسخ التمييز ضد المرأة على أساس الجنس. تتقاطع هذه الفترة التى قابلت فيها عبد الله الطوخى مع عام ١٩٨٢ حيث وقعت لحظة الانفصال. فكان هناك ثلاثة أزمنة متداخلة معاً: زمن المراهقة والزواج (١٩٥٠ - ١٩٨٢) ولحظة الانفصال (١٩٨٢) والزمن الحاضر - زمن الكتابة. وهى ثلاث لحظات زمنية توظفها الكاتبة عبر تداخل المشاهد والانتقال السريع بينها مما يؤكد حالة التدفق الشعورى وزخم الصور والذكريات المتلاحقة. والأهم أنه انتقال فى المشاهد يشابه الانتقال فى مشاهد الدراما (التي تخصصت فيها الكاتبة). فالقطع

سريع والمشهد مكثف وكأنها ترسمه على خشبة المسرح، في حين أن ايقاع لحظة الانفصال (١٩٨٢) بطيء وثقيل مما يعكس الحالة النفسية والمزاج التأملى للكاتبة آنذاك.

واللافت للنظر فى هذا الجزء هو النظرة النقدية للكاتبة فيما يخص المفاهيم التى رسخت فى ذهنها منذ الصغر عن مفهوم «الشرف». ومفهوم شرف البنت هو أحد أهم دعائم شرعية ممارسة القهر على النساء. فالشرف هو عدم الاختلاط بالرجال وهو «تبيض الشاش» فى ليلة الزفاف وغير ذلك من الممارسات التى لازالت معروفة حتى اليوم مثل الختان. تعرى فتحية العسال مجتمعاً بأكمله حين تحكى قصة صديقتها أنيسة التى لم تتزوج ممن تحب، وأجبرها أهلها على الزواج برجل آخر فكان شرفها فى ليلة زفافها هو شرف الكتكوت (أى دم الكتكوت!) وتكشف هذه الواقعة - رغم الكوميديا الظاهرة - عن مأساة مجتمع يتواطأ جميع أطرافه لتحقيق مفهوم الشرف ولو شكلاً. ولا تنكر الكاتبة أنها استفادت من كل هذا المخزون فى كتابتها المسرحية فيما بعد. هذه النظرة النقدية وإن كانت تعبر عن وعى مكتمل إلا أنها أيضاً تعبر عن ثقة الذات فى رؤيتها، وعدم خجلها من أفكار وتقاليد عاشت فيها مع أسرتها.

صاغت الكاتبة سيرتها - إذن - بشكل درامى سواء من ناحية المشاهد وايقاعها وطولها فى فترة المراهقة وتقاطع ذلك مع لحظة زمنية مختلفة تظهر فيها طفلة صغيرة تحاور الكاتبة (وهى تمثل

اللاوعي) وهى المقابل للمحفز فى الدراما، مع اللجوء إلى الحوار، الذى أفسح أيضاً مساحة للسرد. إلا أن السؤال الذى يطرح نفسه هو: هل قلصت فتحية العسال مساحة العام والسياسى لتفسح مكاناً للخاص والشخصى؟ فالفترة من ١٩٥٠ وحتى ١٩٨٢ وهى مضمون الجزء الأول كانت تموج بتيارات سياسية وأفكار متعددة وهو ما ذكرتها الكاتبة عرضاً مثل حريق القاهرة وثورة يوليو، ولكن فى نفس الوقت يمكن اعتبار السؤال غير مشروع إذ لا بد من انتظار اكتمال الأجزاء. فقد انتهى الجزء الأول بمحاولة الكاتبة تحديد الأسباب التى دفعتها إلى طلب الطلاق حيث «تجربة القبض على عبد الله كانت بداية جديدة عشناها احنا الاتنين».

تخوض فتحية العسال منطقة شائكة لتكتب وتتزع كل ما يثقل الروح، وهى تفعل ذلك بحرفية شديدة، فالمسألة ليست مجرد بوح أو مضمضة بل هى رسم لدراما حياتية باللغة العامية المصرية (وهو ما شرحت الكاتبة أسبابه فى المقدمة) مما جعل الحوارات صادقة أو أضفى عليها مصداقية بالأحرى وساعد القارئ على نسيان المسافة الزمنية التى تفصل بين لحظة الكتابة ولحظة وقوع الحدث. فتحية العسال تبحث عن المستحيل: «عايزة أعرف أنا حرة صحيح، ولا بادعى الحرية؟» ربما فى الأجزاء القادمة.

النقد الحضارى : من النظرية إلى التطبيق

يعد كتاب هشام شرابى النقد الحضارى للمجتمع العربى فى نهاية القرن العشرين^(١) أحد المرجعيات الهامة لقراءة المجتمع العربى فى حركته الساعية إلى التطور والتحرر والتي تركز فى نفس الوقت السكون والجمود والثبات. وهو تكريس يحدث بفعل استخدام لغة قديمة لتأسيس سياقات جديدة مفعمة بالحوار والديمقراطية وتبادل الفكر الحر، ومتخلصة من الهيمنة الأبوية التى يخضع لها الفكر العربى. يؤكد هشام شرابى أنه «لا يمكن مجابهة الواقع السياسى والثقافى المهيمن فى المجتمع الأبوى مجابهة حقيقية من داخله، من ضمن إطاره الفكرى والسياسى ومن خلال لغته التقليدية. فالمجابهة الحقيقية لا تحدث إلا بالخروج من

(*) بحث ألقى فى مؤتمر عُقد بمكتبة الاسكندرية لتكريم هشام شرابى.

الأطر الأبوية وباستعمال لغة تختلف عن لغة السلطة، وبذلك قادرة على خلخلة الفكر المهيمن وإقامة أسس وعى جديد» (النقد الحضارى ١٦). فالنقد الحضارى - إذن - يهدف إلى كشف إشكالية هيمنة البنية الأبوية فى المجتمع العربى المعاصر وسبل القضاء عليها ولن يتحقق ذلك إلا باستخدام لغة ومفردات جديدة غير نابعة من الخطاب السلطوى المهيمن وغير مهادنة لأية تيارات دينية أو سياسية سائدة. وقد حدد هشام شرابى ثلاث ظواهر كامنة فى صميم ما يهدف النقد الحضارى إلى كشفه وتحليله: الحداثة وقضية المرأة والقوى أو الحركات الاجتماعية. ولا أعتقد، من وجهة نظرى، أن الثلاث ظواهر يمكن فصلها قطعياً عن بعضها البعض وإلا بدا الأمر تعسفاً منهجياً غير مبرر. فالثلاث ظواهر، فى التحليل الأخير، ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالنقطة التى يحاول المجتمع العربى أن يحققها والمعتمدة على الأخذ بمعطيات الحداثة قولاً وفعلاً. وهى النقطة أيضاً التى لا تحقق الهدف المرجو منها مما يبرر وجود مجتمعات عربية يصفها شرابى أنها مجتمعات أبوية مستحدثة، أى مجتمعات جمعت بين الأبوية والحداثة معاً وهو ما يعمق تأصيل البنية الأبوية فى أساس الفكر العربى^(٢).

لا يمكن اعتبار قضية المرأة فى هذا السياق سوى إحدى الحركات الاجتماعية الجديدة الساعية إلى إعادة التوازن إلى بنية مجتمعية طوعت المرأة لصالح ثقافة أبوية قائمة على مصالح رأسمالية بحتة. ولا بد من الإشارة هنا إلى الرؤية التى تناول شرابى من خلالها «قضية المرأة». فهو بداية يرى أنه «الموضوع المركزى» فى

النقد الحضارى إذ أن كشف تاريخ المرأة فى النظام الأبوى التقليدى والمستحدث يـؤدى إلى فهم «الواقع وتاريخه ويكشف عن حقيقته الظاهرة والخفية ويخطط أساليب ومتطلبات تجاوزه راسمًا الخريطة الفكرية التى تضىء سبل الفكر والممارسة معًا» (النقد الحضارى ١١). وعليه فإنه يتناول ما طرحته ثلاث مفكرات عربيات فيما يخص رؤيتهن لقضية المرأة وحقوقها وهن: نوال السعداوى وفاطمة المرنيسى وخالدة سعيد، وهن من رائدات الفكر النسوى فى إطار الفكر العربى. إلا أن ما طرحه شرابى والرؤى المختلفة التى قدمها تدخل جميعها فيما يسمى الموجة الأولى للنسوية First Wave Feminism وهى الموجة التى اعتمدت على فلسفة الحصول على الحقوق الأولية للنساء وجاهدت فى النضال على المستوى النظرى والعملى من أجل وضع هذه الحقوق على الخريطة السياسية والفكرية للعالم العربى. وتجدر الإشارة هنا إلى أن هذه الحقوق كانت أحد الدوافع القوية التى أفرزت مساحة ضخمة من العمل التتموى المتمحور حول قضية المرأة. وبالتالي فإن ما تم تراكمه فى العالم العربى هو خطاب تتموى نسائى نابع من معطيات الواقع لكنه لا يسعى إلى تأسيس شكل أو مضمون مخالف للسائد. إنه خطاب يسعى إلى تمكين المرأة Empowerment داخل الدائرة المهيمنة، وبالتالي فهو خطاب لا يقدم أدبيات فكرية تسمح بظهور رؤى جديدة نسوية كما أنه لا يسعى إلى الخروج عن «الحدود المرسومة»، بل يحاول أن يؤسس مكانًا للمرأة داخل هذه الحدود وباستخدام نفس اللغة القديمة المهيمنة. ورغم أنه لا يمكن

إنكار أهمية هذا العمل التتموى وما يتبعه من تراكم لازم لإصلاح البنية المجتمعية الأبوية في علاقتها بالمرأة وحقوقها، إلا أنه عمل يتوقف عند الحدود الإصلاحية، بمعنى أنه لا يسعى إلى تغيير جذرى نقدى، بل يتوقف عند حدود التغيير الشكلى الإصلاحي (الضرورى). بمعنى آخر، الخطاب التتموى السائد والخاص بالمرأة لا يحقق نظرية النقد الحضارى التى يطرحها شرابى إذ لا يطيح الهيمنة الكلية للخطابات السائدة ولا يجابه التيارات الأصولية (بل هو أحياناً فى موقع مهادنة واعتذار) أو الأنظمة الحاكمة بكل أشكالها سعياً للإنعتاق الفكرى.

لا تهدف هذه الورقة إلى تحليل موقع المرأة فى فكر هشام شرابى أو موقف النقد الحضارى من قضية المرأة، فقد تم تناول هذه النقاط من قبل وجاءت النتائج متشابهة فى معظمها. فلا خلاف على فكرة مركزية قضية المرأة لدى شرابى واعتماد نجاح الحداثة العربية على مدى استيعاب قضية المرأة، ولا خلاف أن هناك إشكالية ضخمة تتعلق بقضية المرأة سواء فى الانشغال الشديد بها كما هو واضح فى التيارات اليسارية أو فى المزايدة عليها كما هو حادث فى خطاب الدولة أو فى محاولات الإصلاح الجزئى كممارسة العمل التتموى. تهدف هذه الورقة بالتحديد إلى توضيح كيفية وإمكانية ممارسة النقد الحضارى الذى دعا إليه شرابى على أرض الواقع وذلك فيما يتعلق بالمرأة. بمعنى آخر، كيف يمكن لحركة نسوية (وليس الحركة النسوية) أن تؤسس لخطاب نسوى حقيقى يهدف إلى التغيير النقدى الجذرى عبر استعمال لغة

جديدة غير مستعارة من الخطاب الأبوى السائد، وعبر توظيف آليات لا تنتمى إلى الآليات التقليدية، وعبر رأب الصدع بين الفكر والممارسة، وأخيراً عبر اتخاذ موقع مستقل عن الفكر الغربى والعربى (الأبوى) على السواء.

وللانتقال من مرحلة التفكير النظرى إلى الواقع العملى . وهو أحد أهداف الورقة . لم أجد أدق من تحليل تجربة حية من الواقع المعاش وهى بالتحديد تجربة شبكة عايشة . منتدى النساء العربيات^(٣). أسست هذه الشبكة فى العقد الأخير من القرن العشرين بناء على احتياج ملح لوجود كيان عربى نسوى يتبنى خطاباً واحداً فى مواجهة الخطايا الاستشراقية المغلوطة على كافة المستويات والتى تتجلى عبر كيانات أوروبية وأمريكية وأيضاً الخطابات الأصولية التى تتجلى عبر كيانات عربية. وبذلك تكونت هذه الشبكة من منظمات نسوية غير حكومية من مصر، السودان، تونس، الجزائر، المغرب، فلسطين، الأردن، لبنان وهى منظمات معروفة بتوجهها العلمانى الذى يستمد خطابه من الاشتباك مع مشكلات الواقع مما يجنب هذه المنظمات خطر الاغتراب والنخبوية ولكنه يوقعها أيضاً فى مشكلة مجابهة التيارات الأصولية والأبوية والسياسية السائدة فى آن واحد. من المهم هنا أن نسوق التعريف الذى تقدمه الشبكة لنفسها فى بداية الميثاق المتفق عليه، وهو التعريف الذى يستوفى الشروط التى ساقها هشام شرابى لاستيفاء منظومة التغيير النقدى الجذرى: «هى شبكة نسوية عربية مستقلة، تتكون من منظمات نسوية عربية مستقلة منخرطة فى

النضالات الديمقراطية في بلدانها المختلفة.. نسوية لأنها تتفق على أن برنامج تحرير النساء هو كل متكامل يشمل في آن واحد كافة الحقوق الاقتصادية والسياسية والاجتماعية والثقافية.. ومستقلة عن كل أشكال الهيمنة سواء كانت من الحكومات التي تسعى إلى فرض خطاب نسوي واحد على العالم كله يحدد الأولويات دون الأخذ بعين الاعتبار الخصوصيات، ولا نقبل أن تحدد خصوصياتنا الحركات الأصولية بكافة أشكالها التي تدعى تمثيل الهوية وتقدم بدائل مشوهة لا تستجيب إلا لمصالحها ورؤيتها هي... وتنفي الحقوق الإنسانية تحت دعوى الخصوصية الثقافية للنساء، كما لا نقبل العقلية أن تحددها لنا الأحزاب السياسية التي تسيطر عليها العقلية الذكورية». بهذا التعريف تعلن الشبكة عن نفسها ككيان مستقل تماماً عن كل الكيانات، سواء كانت حكومية أو دولية أو أصولية أو حزبية، وهي كيانات على اختلاف أشكالها تمثل تجليات الخطاب الأبوي بكل أبعاده، من هنا تتخذ الشبكة لنفسها موقعاً مستقلاً لا يقبل المهادنة ولا المساومة، فقد أكد هشام شرابي أن «الشرط الأول لضمان الحرية الاجتماعية، فكراً وممارسة، هو إطلاحة الهيمنة الكلية لأي خطاب، بما فيه الخطاب العلماني أو الاشتراكي الثوري» (النقد الحضاري ٢٩ - ٣٠). ولكن ما يجب التأكيد عليه هنا هو أن الشبكة لا تطيح بهيمنة الخطابات لكي تفرض على نفسها شكلاً واحداً من أشكال الحقيقة، فهي تؤمن بالخصوصيات الجغرافية والتاريخية مما يتيح تعدد الأفكار بل، اختلافها على الأرضية السياسية لكل منظمة مشاركة في الشبكة

وبهذا فإن الخطاب الذى تطرحه الشبكة ليس مجرد «نظريات وشعارات تنطبق على كل زمان ومكان، بل تعبيراً خلاقاً يتفاعل مع إيجابيات الواقع السياسى والاجتماعى، ويحلل إمكاناته واتجاهاته فى ظروفه المحددة ومن خلال قيم وأهداف عملية قابلة للتحقيق» (النقد الحضارى ٢٢).

فى إطاحة شبكة عايشة لمختلف الخطابات، لا يفوتها أن تطرح بوضوح خطاباً نسوياً مستقلاً، نابعاً من إشكاليات الواقع ومشتبكاً معها، ومرتكزاً على المعاناة اليومية للنساء التى تعضدها القوانين والموروث والأعراف، ويعمق منها غياب الديمقراطية. ولوعى المنظمات العضوة بالشبكة بأهمية تأسيس خطاب بديل (عبر صيرورة Process وليس عملية فورية Operation) يشكل إطاراً فكرياً لما تقوم به الشبكة من نضال نسوى بدأ عقد سلسلة من الندوات التى تناقش هذا الموضوع. وكان أهمها هى الندوة التى عقدت فى تونس بدعوة من الجمعية التونسية للنساء الديمقراطيات فى مارس ٢٠٠٠^(٤). وأول ما يلفت النظر فى هذه الندوة هو عنوانها: «أى خطاب للحركات النسوية العربية . خطاب أم خطابات؟» ينم العنوان عن وعى يقظ بفكرة التعددية والاختلاف وهو المبدأ الذى تقوم عليه الشبكة، فالاعتراف بالاختلاف والتعامل معه فى جدلية مستمرة يزيد من ثراء الخطاب المتشكل. كما أن الشبكة تؤكد عدم امتلاكها (الحقيقة)، بل هى ترفض «الـ» التى تختزل كل النساء . فى قفزة واحدة . فى «المرأة».

وللتأكيد على هذا، فقد تساءلت بشرى بلحاج فى الكلمة التى ألقته باسم الجمعية «ما الذى يجمعنا باختلافاتنا وتعددياتنا؟

وكيف نتعامل مع تلك الاختلافات وكيف نتقبلها دون أن يتضمن ذلك تنازلاً عن حقوق النساء؟ وبالتالي كانت تحديد مناطق الالتقاء والاختلاف في الفكر النسوي هي أحد أهداف الندوة، حيث التقى عدد كبير من النسويات (من الشمال والجنوب) دون أن يتورطن في الذوبان في الآخر أو يقعن في فخ نقل أجندات جاهزة. وبالتالي تمكنت هؤلاء النسويات من خلق نموذج للوحدة قائم على قناعة معرفية ومصداقية عملية، وهو نموذج للوحدة لم ينشأ عبر التوحيد القسري بل عبر احترام الاختلاف ضمن الواقع المعاش لا في ظل الشعارات السياسية التقليدية التي يعتمد عليها الخطاب الأبوي لتكريس رؤية أحادية. وبذلك فإن وعى المشاركات في تلك الندوة بالاختلاف وبعدم وجود ما يسمى «الخطاب» بل وجود «خطابات» هو ما يحقق أحد أهداف النقد الحضاري على الصعيد الأيديولوجي وهو كما يقول شرابي: «الارتفاع عن الجدل التجريدي باعتناق مبدأ التعددية الأيديولوجية (أو أيديولوجية التعدد)». وينطلق هذا المبدأ من أن الحقيقة بما فيها الحقيقة الأيديولوجية، تقوم على الاختلاف والإجماع في آن، لا على سلطة فوقية واحدة (سياسية أو فكرية أو غيبية) (النقد الحضاري ٩٧).

لا ينبغي أن يفهم من ذلك أن عايشة لم تكن تملك مقومات الخطاب البديل، بل إن تلك المقومات والركائز هي في حد ذاتها مستمدة من ممارسات المنظمات في الواقع واشتباكها اليومي مع قضايا النساء. فقد حددت بشرى بلحاج الخطوط العريضة التي سوف يقوم عليها الخطاب النسوي البديل المطروح، وهي بالتحديد

عشر نقاط تكاد تقترب من كونها وصفية أكثر من كونها معرفية، فالنتاج المعرفى لابد وأن يأتى كنتيجة وليس كبداية. إلا أن هذه النقاط الوصفية تحدد أيضاً الهوية (الأرضية) التى سينطلق منها الخطاب والفضاء الذى سيتشكل فيه. وربما كان من الأفضل أن أسوق هذه النقاط بإيجاز:

«نريده خطاباً ينطلق من واقع النساء ويعبر عن همومنا الجماعية والفردية فى مجتمعات تتالت فيها الأزمات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التى انعكست بصفة خاصة على أوضاع النساء وحياتهن اليومية.

نريده خطاباً يبحث عن هوية نسوية خصوصية بعيداً عن كل الهويات الأخرى التى تنطلق دائماً من الخصوصية الثقافية لتعميق التمييز ضد النساء وتأسيسه على قواعد مقدسة وغير قابلة لأى تأويل.

نريده خطاباً يعبر عن طموحاتنا ويمكننا من العمل من خلال منظمات نسوية غير حكومية مستقلة مؤمنة بدورها فى الضغط والتأثير على حكوماتها حتى تقوم بدورها فى بلورة سياسات تحترم حقوق النساء وتستجيب لمطالبهن وتضمن ممارسة هذه الحقوق بدون اضطهاد أو ملاحقة.

نريده خطاباً يتحدى أطروحات الخصوصية الثقافية التى تدفع النساء ثمنها من كرامتهن وإنسانيتهن وحريةهن وأحياناً حياتهن..

نريده خطابا هويته المبادئ الإنسانية التي تكرر الحرية والعدالة والمساواة ولا يساوم بأى منها باسم التقاليد أو الدين أو الأولويات السياسية. ونحن إذ نجتمع اليوم لتركيز الأسس الأولية لهذا الخطاب فإننا لا نفعل ذلك من باب ممارسة الرياضة الذهنية أو المجادلة الأكاديمية بل أننا عن بصدد بلورة أداة من أدوات نضالنا.

خطاب يحمل التضامن مع نضالات النساء ويعيد الاعتبار لهن ولدورهن فى صناعة التاريخ ويعترف بدورهن النضالى الرائد فى كل حركات التحرر الوطنى. كما يحمل المقاومة ضد كل أشكال قهرهن..

خطاب يتصدى للقوانين السائدة التى هى تعبير النظام الأبوى الذى صاغها ولا يقبل بأقل من قوانين وضعية تعتمد المساواة بين الجنسين فى كل المجالات وترتقى بأوضاع النساء القانونية بما يحقق الكرامة والمواطنة التامة والفعالية.

خطاب يحدد موقفاً واضحاً من العنف المسلط على النساء. لأنه من المسكوت عنه خاصة داخل العائلة.

خطاب يتناول قضية جسد النساء واستعادة ملكيتهن له، ورفض الأطروحات التى تجعل منه تاجاً من الشوك على رؤوس النساء يتوجن ملكات فى عالم الحريم والعورة.

خطاب آن أوان اشتباكه مع القضايا العامة التى وان بدت منفصلة عن خصوصية قضايانا نحن النساء إلا أنها تلعب دوراً

جوهريًا في صياغة الإطار الذي نمارس فيه حقوقنا أو تنتهك فيه هذه الحقوق».

يتضح من تلك النقاط أن الخطاب المنشود يؤكد على استقلاليته وواقعيته ونسويته في مواجهة خطاب أبوى سائد يعانى من إشكالية الفصل بين الفكر والواقع. وهو خطابًا يسمى أيضًا إلى الخوض في مناطق المسكوت عنه (الجسد، العنف المنزلى)، والأهم أنه لا يعتق أية مرجعيات جاهزة ولا يدخل في مساومة لتحقيق مكاسب. وبذلك يحقق هذا الشكل الهدف الرئيسى للنقد الحضارى على الصعيد النفسى والمعرفى وهو «الإطاحة بسلطة الأب (ولا أعنى بالأب هنا الأب البيولوجى فحسب، بل كل من يحل مكانه فى الفرد والمجتمع) الأمر الذى يستدعى الإطاحة بالخطاب الأبوى الذى يدعى امتلاك الحقيقة الكاملة، والإعلان أن الحقيقة ليست ملكًا لأحد، بل هى إجماع فى سياق تاريخى متغير وملك للجميع. ويرمى هذا الطرح إلى اتخاذ موقف صدامى إزاء الخطاب الأبوى بأشكاله المختلفة» (النقد الحضارى ٩٧). ربما تكون هذه هى المرة الأولى التى يتشكل فيها كيان نسوى عربى يطيح بمختلف الشرعيات والمرجعيات إطاحة كاملة ويعلن عن موقفه الصدامى بوضوح ليس من باب المخالفة الجانية أو لفت الأنظار، بل من باب الاقتناع بأهمية إيجاد لغة جديدة على المستوى اللفظى والفكرى بحيث يتم تجاوز الانقسام المجتمعى وتبعاته من انقسامات سياسية. والأهم هنا هو تجاوز الشبكة لتلك الفجوة التى يعانى منها المجتمع العربى بين الفكر والواقع، فنظرة سريعة إلى مختلف وثائق الشبكة

والبرامج العملية للمنظمات المضرة توضع كيفية تحويل هذه الأفكار إلى واقع محسوس لا مهادن ولا مساوم بكل ما يتبع هذا من إشكاليات فكرية وممارسات قمعية من قبل السلطات، كما حدث في السودان وتونس.

وقد حددت ندوة تونس أولى الأهداف التي يجب إنجازها على صعيد تأسيس خطاب نسوي بديل، وهي تفنيد وتشخيص الخطابات السائدة في المجتمع العربي، وهو ما فعله عابد الجابري في مشروع تحليل الخطاب المعاصر. إلا أن شبكة عايشة سعت إلى قراءة تلك الخطابات لتحديد كيفية اشتباكها مع المرأة، بمعنى أدق قدمت عايشة قراءة نسوية للخطابات (الأبوية) السائدة التي تحول المرأة من ذات إلى موضوع وقد أكدت ساما عويضة، المنسقة العامة للشبكة، في كلمتها أنه «لا يمكن لنا أن نعي حقيقة وضع المرأة دون أن نشخص الخطابات الموجودة، بهدف بلورة خطابنا الذي يعبر عن رؤيتنا ودراسة الاستراتيجيات اللازمة لجعل هذا الخطاب مسموعاً ومؤثراً»، ثم حددت الآليات التي سيتم بها قراءة الخطابات السائدة فلا يتحول الأمر - كما هو معتاد - إلى مجرد هجوم وصراخ. وبذلك إذا كانت بشرى بلحاج قد قامت بتوصيف الخطاب البديل، فإن ساما عويضة قامت بتوضيح المناطق التي سيتم عبرها تحليل الخطابات الأبوية المهيمنة مما جعل تأسيس خطاب نسوي بديل مبرراً ومنطقياً. تركز هذه المناطق التحليلية على:

١ - علاقة الخطابات السائدة بالتحولات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية التي تشهدها المنطقة.

٢ . علاقة الخطابات السائدة بالفكر السلفى الذى يتخذ النموذج العربى الإسلامى إطاراً مرجعياً وحيداً له.

٣ . علاقة ذلك بنمو الظاهرة التى يطلق عليها أصحابها «الصحوۃ الإسلامية».

٤ . علاقة ذلك بصراع الحضارات والعلاقات السائدة ما بين الشمال والجنوب.

٥ . كيفية توظيف الخطابات المختلفة فى المناهج الدراسية والأعلام.

٦ . الطريقة أو الطرق التى يتم فيها تأويل الخطاب من قبل العقل العربى.

لا يعنى كل هذا سوى تقديم أسلوب جديد للقراءة . (جديد على المجتمع العربى) . فهى قراءة نقدية واعية مختلفة عن «القراءة الناعسة (اللاواعية)» (النقد الحضارى ٢٨) أو هى القراءة التشخيصية بتعبير التوسير وعابد الجابرى . إنها قراءة تعتمد إلى إعادة التفكير فى كل المدلولات النمطية للخطابات الأبوية التى تقولب المرأة وتحد من أدوارها وتعزلها عن نسق اجتماعى معقد . وهى خطابات أبوية تكرر لغة أبوية «إذ أنها بانغلاقها على نفسها وتمسكها بأنماطها وأشكالها التقليدية، تحمى نظاماً (فكرياً) يرفض التغيير ولا يقبل إلا ما ينسجم مع قيمة وأهدافه ومعانيه» (النقد الحضارى ٢٩) . وبهذا قدمت عايشة قراءة نقدية تحليلية لمختلف الخطابات السائدة، حتى تلك التى قد تبدو ظاهرياً منصفة

للنساء. فمثلاً تناولت سناء بن عاشور «نسوية الدولة». والمقصود هنا تونس. فعلى الرغم كل ما يقال من التقدم الذى أحرزته المرأة فى تونس عبر مساعدة السلطة الرسمية إلا أن القراءة التى قدمتها سناء بن عاشور أظهرت الضربة القوية التى تم توجيهها للحركة النسوية من قبل الدولة عبر تحديد الأدوار وإعطاء الحق لذوات متكلمة بعينها. كما تناولت عايدة سيف الدولة موقع المرأة على برامج أحزاب اليسار فى مصر مظهرة بذلك الصورة الحقيقية للييسار الأبوى الذى يوظف المرأة لخدمة مصالحه ولا يشتبك مع قضاياها الحقيقية.

إن الإطار الفكرى الذى تأسست عليه شبكة عايشة (الميثاق) والخطاب النسوى البديل الذى تسعى إلى تأسيسه هو أحد الترجمات العملية الواضحة لمفهوم النقد الحضارى الذى تناوله هشام شرابى تفصيلاً. ولابد من التأكيد فى النهاية أن النقد الحضارى الجذرى الذى يدعو إليه شرابى لا يستطيع بحد ذاته تحقيق أى شئ على صعيد الممارسة المباشرة كما أنه ليس مجرد «ثورة» على النمط القديم، بل إنه «يوفر تمهيداً فكرياً واجتماعياً للأرضية المطلوبة لإقامةبنى البديلة. ولا يتم هذا إلا بعملية نقدية مباشرة للبنى التقليدية (الأبوية) القائمة فى أنواعها كافة» (النقد الحضارى ٢٥). وهو ما أراه متحققاً فى شبكة عايشة. منتدى النساء العربيات وفى الاستراتيجيات الفكرية التى تصوغ بها خطابها البديل.

هوامش

- ١ - هشام شرابي، النقد الحضاري للمجتمع العربي في نهاية القرن العشرين. بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٩٠، ط ١. سيتم الإشارة إلى الكتاب في متن النص.
- ٢ - هشام شرابي، النظام الأبوي وإشكالية تخلف المجتمع العربي. بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٩٣، ط ٢.
- ٣ - يتولي الآن مركز الدراسات النسوية بالقدس التنسيق العام للشبكة. والشبكة لها ميثاق وشروط عضوية وبرامج محددة واجتماعات دورية.
- ٤ - قامت الجمعية التونسية وهي عضوة بالشبكة بالدعوة لهذه الندوة التي ضمت عضوات عايشة بالإضافة لمدعوات من خارج الشبكة. وقد عقدت الندوة بمدينة سيدى بوسعيد بتونس ولم تشر أوراقها بعد.

الجسد المستباح

تحويل جسد المرأة إلى سلعة بمختلف الأشكال البصرية والحسية والتجارية ليس بالظاهرة الجديدة، بل إنها من أكثر الظواهر المنتشرة ليس فقط في العالم العربي بل في الغرب أيضاً. لم يحظ جسد الرجل بالاهتمام الذي حظى به الجسد الأنثوي ولم يكن هناك من مساحة للنزاع والشقاق الفكري كتلك التي خلقها هذا الجسد، إذ تحول إلى ساحة للصراع على امتلاكه، وتشويته، وتدجينه، وإخفائه، وتجميله. وأصبح الجسد الأنثوي هو المستول عن حمل القيم من وجهة نظر المجتمع وأصبح مساوياً للهوية الفردية من وجهة نظر النساء، مما سهل على الفكر الذكوري السائد اختزال المرأة في جسدها، كما انتشرت وسائل اهانة المرأة عبر جسدها. كما أنه لا يمكن إنكار أن الفضيحة والرديلة في مجتمعاتنا العزبية يتم وصم المرأة بهما غير استخدام خطاب

الجسد. وليس أدل على مركزية جسد المرأة من اغتصابه من قبل السلطات القمعية لاشعار الرجال (أصحاب الجسد) بالمهانة، إذ يغيب في أ دانه هذه الأفعال الحديث عن شعور النساء المقتصبات ويتمحور الحديث حول امتهان كرامة الرجال. هكذا يحتل جسد المرأة مكانة رئيسية في الخطاب العريى تتسم بالعلانية حينما يكون الجسد مثار فخر أو مثار صراع وتتسم بالأخفاء حينما يكون الجسد فى موقع التابو حيث الاستهلاك التجارى الفرائزى بمختلف ألوانه وأهمها البغاء.

وبذلك بعد اقتحام الأسوار الشائكة التى تحيط الجسد لتعلنه منطقة تابو سواء أنطولوجيا أم معرفياً، هى مفامرة بحق. وهذا ما فعلته فاطمة الزهراء أزرويل - الكاتبة المغربية - فى أحدث كتاب صدر لها بعنوان «البغاء أو الجسد المستباح». والكاتبة هى إحدى النسويات البارزات فى المغرب من الناحية البحثية والأكاديمية ولها العديد من الاصدارات فى هذا المجال. اعتمدت فى كتابها الجديد على شهادات حية من نساء مارسن أو يمارسن البغاء، وهى شهادات جمعت فى الفترة من ١٩٨٥ وحتى ١٩٩٨. ولكن قبل الخوض فيما يطرحه الكتاب لابد أن أكرر ما قالته الكاتبة عن كتابها، «لزمتمنى الكثير من الجراءة لقول ما قلته - واقع بشع نأمل تغييره، ومن وجهة نظرى، هذه هى النقطة الرئيسية التى يتوجب نقاشها - فالبغاء واقع موجود وكائن فى المجتمعات - وفى المغرب - ولكن الحديث عنه (مثل فتح الجروح) يتطلب بالفعل جراءة واقدام، أو بالأحرى، يتطلب اعترافاً بوجود الظاهرة - وهو ما لم نعتد عليه.

إذ جرى العرف في مجتمعاتنا العربية على إبراز الإيجابي وتجاهل السلبي. ويجئ بذلك الاعتراف بالسلبي ووضعه موضع البحث والتساؤل عن أسبابه الفعلية ليدل على نضوج فكري وثقة الذات المتسائلة الباحثة. بمعنى آخر، يدل النقد من الداخل (وليس النقد الذاتي) على تجاوز لحساسية الصورة في مرآة الآخر التي نحاول التجميل أمامها دائماً.

لاتدعى فاطمة أزرويل أنها تقدم جرد شامل لظاهرة البغاء في المغرب، وبالتالي فإنها لاتعتمد على إحصائيات رقمية، بل إنها تقارب الظاهرة وتلقى الضوء على شتى جوانبها، سواء من ناحية الأسباب أو النتائج. وترى الباحثة أنه «حين يستباح الجسد ويغدو سلعة يستهلكها زبون يدفع مقابل، يتم انتهاك كل القيم الإنسانية المفترض توفرها في العلاقة بين الرجل والمرأة. يصبح الجنس مادة للتجارة والريح مقابل العبث بحرمة الجسد والروح» - كما تؤكد الباحثة وجود العديد من الأطراف المتورطة في هذا العالم، فالمسألة لا تقتصر على المرأة التي تبيع جسدها أو الزبون الذي يستهلك السلعة، بل هناك تلك الأطراف التي تحقق أرباحاً طائلة من كل هذا، فهناك «وسطاء من الجنسين، أرباب وريات بيوت للدعارة، أصحاب الملاهي والفنادق ومختلف الأماكن التي ترتادها لبغايا، سائقو سيارات الأجرة الذين يقدرهن إلى أماكن الدعارة، لأهل الذين يفضون الطرف ورجال الأمن الذين يتقاضون الرشوة بإجازة الممنوع....» الخطاب الذي تتبناه فاطمة أزرويل في بحثها ليس خطاباً أخلاقياً يدين المرأة، وليس مجرد خطاب قانوني، بل

هو خطاب مرتكز على رؤية نسوية يشجب امتهان كرامة النساء ويحاول التعرف على أسباب الظاهرة والمعاناة الكامنة في نفوس هؤلاء النساء وليس أدل على ذلك من غلاف الكتاب الذي يحمل لوحة كليمت بعنوان «الفتاة التي تصبح امرأة».

في القسم الأول من الكتاب تتناول الباحثة عوامل البغاء وذلك عبر الاعتماد على شهادات النساء اللواتي يعملن في هذا المجال وترصد الأسباب كالتالي: التفكك العائلي والعنف ضد النساء والزواج المبكر والتحرش الجنسي والاغتصاب وعوامل أخرى مثل الأمية والفقر والتساهل الاجتماعي وتواطؤ الأسرة والتواطؤ العام. ولايتوجب على القارئ أن ينخدع بهذه العناوين التي قد تبدو مألوقة لديه في الفترة الأخيرة حيث أصبحت محاور رئيسية لفكر الحركة النسوية العربية، إذ يندرج تحت هذه العناوين شهادات مخيفة للنساء، اللواتي لايجدن من وسيلة للعيش في هذا السياق سوى البغاء لعل من أخطر مايطرحه الكتاب هو نسبة الأمية المنتشرة في وسط قطاع النساء في المغرب إذ وصلت إلى ٦١٫٩٪ عام ١٩٩٨، والأمية هي التي تحول دون حصول النساء على عمل مما يضطرهن إلى اللجوء إلى البغاء كمصدر للعيش وتؤكد الباحثة أن اختيار البغاء كنمط عيش ومهنة «يدل على غياب الوعي الذاتي لدى المرأة الذي يخولها القدرة على مواجهة كل المفريات التي تمتهن كرامتها، وتلعب الأمية دوراً كبيراً في غياب هذا الوعي وانعدام الحافز الأخلاقي، حيث تغيب القدرة على مواجهة المشاكل السوسيو اقتصادية لدى بعض نساء الفئات الفقيرة، بفعل وطأتها

فى مجتموع استهلاكى يسحق الأفراد الذين لايتوفرون على
إمكانيات مادية لتلبية حاجاتهم الأساسية».

فى القسم الثانى من الكتاب تسلط فاطمة أزرويل الضوء على
الأطراف الرئيسية المتورطة فى عملية البغاء وهم البغايا والزبناء
والوسطاء. ولعل أكثر مايلفت النظر فى هذا القسم هو ماتسميه
الباحثة التراتبية داخل عالم البغاء، وربما يكون هذا طبيعياً باعتبار
تحول الجسد إلى سلعة استهلاكية كما أن تناولها للبغايا - بمعنى
التركيز على قصصهن - فى هذا القسم يكشف المعاناة الأنسانية
الكامنة فى نفس تلك المرأة، فهى تعى رفض المجتمع لها أخلاقياً -
كما أنها تدرك تواطؤه معها. هذه المفارقة فى حد ذاتها هى مايزيد
من المعاناة ويزيد من تعقيد الأمر، فالعبرة فى النهاية بمقدار المال
الذى تحصل عليه المرأة وهو الكفيل بحل مشاكلها مع أسرته ومع
الوسطاء ومع رجال الأمن.

فى القسم الأخير من الكتاب، تقدم فاطمة أزرويل شهادات
كاملة لأربع نساء بأسماء مستعارة: سعاد وربيعة وعائشة ورشيدة،
وهو ملحق كامل بعنوان «بوح الجسد المستباح» شهادات تضيف إلى
إحساس الرعب والخوف الذى يملك القارئ طوال تقليبه
الصفحات، وكأن الملحق يأتى ليشكل نهاية مأساوية لمسرحية
عبثية. ماتؤكد عليه الباحثة - وأشاركها الراى بالتأكيد - هو أن
البغاء ليس «قدراً أو اختياراً بالنسبة للنساء اللاتى يمارسنه، كما
أننا لايجب أن نسقط فى التبسيطية المثالية التى تدعى بأن شيوعه
من مترتبات تأثر المجتمع المغربى باباحية الغرب...». وهذا مألوف

فى مجتمعاتنا كلما ناقشنا ظاهرة سلبية، فنحن نلقى بالتبعية إما على الغرب وإما على الغيبىات الميتافيزيقية، ولانواجه أبدأ الظروف المجتمعية والاقتصادية التى تدفع النساء إلى امتهان البغاء.

«سرت فى هذا الطريق دون أن أختاره، قذف بى زوجى إليه... هل سبق لك أن رأيت زوجاً يدفع بزوجه إلى البغاء،

من شهادة سعاد

«هل تعرف أسرتى بما أفعل الآن؟ طبعاً لا، منذ أن أصبحت مومساً لم أزر أسمى أو أحداً من أفراد عائلتى، أحس نفسى كالمستسخة وأحس بأننى دون مستواهم... تصورى!»

من شهادة ربيعة

«إننى لازلت أفكر فى الزواج! ليس هناك شئ أفضل من الاستقرار والارتباط برجل... هناك فرق كبير بين أن تكون المرأة متزوجة وأن تكون فى الشارع بدون قيمة....»

من شهادة عائشة

«كل ماريحتة دفعتة فى الدواء والعلاج، لم أحقق شيئاً لنفسى هل أحلم بالزواج مستقبلاً؟ إذا شاء الله... كل صديقاتى سئمن هذه الحياة، تشكو أحداهن من التعب والأخرى من المرض، وقد تقول ثالثة بأنها لم تعد تستطيع الخروج وأنها مرغمة على ذلك لأن ابنتها تحتاج الحليب أو الدواء....»

من شهادة رشيدة.

الحاج متولى : الحلم العربى

أثار مسلسل عائلة الحاج متولى المصرى قضية تعدد الزوجات وياتت شخصية هذا التاجر المتعم بزوجات أربع حديث الجماهير فى مصر والعالم العربى. وإن كان البعض يؤيد مبادرته فإن البعض يملك رأيا مختلفاً. هنا قراءة فى ظاهرة الحاج متولى.

عائلة الحاج متولى مسلسل تليفزيونى رمضانى أصبح محور الحديث فى المجتمع المصرى، وهو مسلسل تزيد حلقاته عن الثلاثين. مسلسل دسم وحافل بالتفاصيل، الكوميديا فيه تعتمد على الموقف الكوميدي باستثناء بعض القفشات اللفظية المصرية. أما مواطن الخطر والفضب فى هذا العمل الدرامى فهى كثرة ومتوعة. ولا يمكن تجاهل وجود الفنان نور الشريف بأدائه المتميز

(*) نشرت بجريدة الحياة، ١٩/١٢/٢٠٠١ .

الذى ينم عن خبرة عريقة، ونجح معظم الممثلين قدر الإمكان فى تأدية أدوارهم فى شكل مقبول لا يغلب عليه الأفتعال المعهود، اضافة إلى الإخراج الذى يعد جيداً إذا ما قورن بالمسلسلات الأخرى. إلا أن هذه المقارنة لاتهدف إلى مناقشة القيمة الفنية للمسلسل بقدر ماتهدف إلى مناقشة الكيفية التى تم من خلالها بناء الحبكة الدرامية. فالحاج متولى هو رجل عصامى بدأ من الصفر، كما يقال، ليصبح أكبر تاجر قماش مما سمح له بالزواج من أربع نساء يعيشن معه فى تبات ونبات.

تم تقديم شخصية الحاج متولى فى شكل يدغدغ العقل العربى ويسيطر عليه كلية، حتى إن الحاج متولى أصبح حلم معظم الرجال والنساء. فهو رجل صنع ثروته من التجارة الحلال، وبهذا فإنه يهدم الصورة النمطية السائدة عن المليونيرات، إذ أنه كافح وتعب من أجل تكوين ثروة كبيرة، وبالتالي فهو عطوف على الفقراء غير متعال عليهم يؤمن بالعفو عند المقدرة مما يبعد عنه صفتى القسوة والجشع ويكسبه رقة متناهية، والأهم أن الحاج متولى لايفضب الله، كما أنه ليس متعصباً بل هو رجل معتدل، وخفيف الظل، رومانسى وعلى دراية بشؤون الحياة. إنها شخصية متوافقة مع الصورة المثالية للرجل الشرقى التى تروج لها الآلة الاعلامية الضخمة حتى يكاد أن يكون الهدف هو استتساخ ٦ ملايين حاج متولى. والمفارقة أن الحاج متولى بعيد انتاج الحلم الأميركى بثالوثه الشهير: المال والسعادة والنجاح. فماله وفير من التجارة، وسعادته جملة بزوجاته، ونجاحه يكمن فى ادارة الحياة بينهن ومعهن بنجاح منقطع النظير.

على مستوى السلوك، يكرس الحاج متولى فكراً مجتمعياً سائداً يحدد للمرأة ليس فقط أدوارها بل أيضاً الصورة التي يجب أن تكون عليها. وهو يعزز بذلك وضعاً ثقافياً نحاول الخروج منه بلا فائدة. فالمرأة فى المسلسل (كما فى المجتمع) تزداد قيمتها بقدرتها على الانجاب (خصوصا الذكور) وعلى مبالفتها فى التزين بلا كلل، وعلى الطهو المتميز وعلى التزامها تلبية كل أوامر الحاج من دون نقاش، فالتقاش يفضيه. ولعل حياة المرأة تتمحور حول زوجها، فى كونها التابع الفكرى الأمين، والكائن الذى لا يستطيع أخذ قرارات بناء على معطيات نابغة من الذات، ولذلك لانعرف تماما ماذا يدور فى داخل كل زوجة من الزوجات ولكننا نعرف ماذا يدور فى داخل الحاج عبر الزوجات، ونتعرف على مايفضيه، ومايفرحه والأهم أننا نعى تماماً فلسفته فى الحياة فلا نفاجأ كمشاهدين باعلانه الزواج من واحدة تلو الأخرى.

وموقع النساء فى المسلسل يهدم تماماً فكرة الاختلاف وفردية كل امرأة فالزوجات كلهن يتوحدن فى الرؤية وإن اختلفت طرائق التعبير. فتراهن دائماً فى موقفين، إما كسب ود ورضى الحاج أو محاولة اثبات توافر الوفاق بينهما لتكتمل سعادة الحاج وتبدو الفيرة. أحياناً يبينهن مبررة وطبيعية ومقبولة لدى الحاج الذى يفهم طبيعة النساء. كما أن الزوجات لا يتذمرن لأن الحاج يلبي كل رغباتهن المادية ويعدل بينهما «إذا جمعتهم فأعدلوا». ويؤكد الحاج حرصه على إقامة العدل عبر التأكد من التزامه بالجدول الأسبوعى الذى يعمل فى جيبه دائماً، وتتجاهل الرؤية الدرامية

فكرة بشاة كل زوجه بمعنى اختلاف الظروف الاجتماعية والمستوى التعليمى والثقافى، ففى النهاية، وعلى رغم الاختلافات الشاسعة بينهم، تذوب كل هذه الاختلافات (والخلافات) نتيجة تلبية الحاج كل رغباتهن وحاجاتهن المادية. فيبدو الأمر وكأن المرأة بشكل مطلق لا هم لها سوى الحصول على حياة ميسورة مادياً. فالزوجات جميعهن يقبلن الوضع القائم مادام لهن نصيباً فى الحاج ويتمتعن بحياة هنيئة هكذا تتحول النساء إلى امرأة واحدة ترغب فى حياة واحدة ورجل واحد: حياة الحاج متولى. المرأة ليست لها آمال أو طموحات أو آفاق فكرية ونفسية بل هى لاتبغى سوى الستر بالمفهوم الذى ساقه المسلسل.

تتمحور اشكالية مسلسل الحاج متولى حول قضية تعدد الزوجات ومانقصده بالاشكالية هنا هو الكيفية التى تم بها تمرير خطاب ثقافى ملتبس بخطاب دينى حصل على مشروعيته من النص القرآنى. فكلما أقدم الحاج على زيجة جديدة نراه فى حوار مع صديقه الذى يحاول أن يشيه عن عزمه بمنطق واه يقترب من كونه لامنطقى، كأن يقول له زوجتك امرأة فاضلة فيكون الرد: هل أنا أفعل شيئاً حراماً؟ إنه حلال وهى رخصة من عند الله سأستخدمها. وهكذا تمارس التعددية غير المبررة واللامعقولة تحت غطاء دينى، ويترسخ خطاب ابوى عبر الالتباس بالمقدس. ومناقشة المقدس الدينى فى اللحظة الحاضرة هو بالطبع مغامرة غير محسوبة قد تقضى إلى التكفير أو التشهير أو الاستبعاد فى أقل تقدير. وعلى رغم كل هذه المخاطر يبقى أن الحاج متولى هو باحث

عن متمته بأمواله، والعدل من وجهة نظره هو التمتع بهؤلاء الزوجات بقدر متساو مما يضيف إلى سعادته وينتقص من إنسانية المرأة التي لا تبدى اعتراضاً بل هي سعيدة برضى الحاج عنها، وهكذا يتم تمرير أو بالأحرى تبرير نسق فكرى وسلوكى كامل عبر الاحتماء بمقدس لا يسمح المناخ الثقافى والسياسى فى اللحظة الراهنة بمناقشته أو حتى إعادة قراءته إلا فى حدود تقليدية للغاية. كأن يتم التساؤل عن الظروف التى تمكن الرجل من الزواج مرة أخرى ليكرس الرد وضعاً قائماً ينتقص من المرأة غير المنجبة مثلاً . ومايزيد من تعقيد الاشكالية هو التقاء هذا الرافد التأويلى للمقدس بذهنية عربية تسعى إلى ترسيخ التعددية النسائية وتكريس وجود المرأة كرمز يرضى غرور الرجل ويحقق متمته.

وفى مقابل التأويل الذى يقدمه الحاج متولى عبر القول والفعل، يتظاهر السيناريو بقدرته على تبني وجهة النظر الأخرى، فيقدم رأياً معارضاً من خلال صوت سميرة وهى الشابة التى أراد الحاج متولى أن يتزوجها وقوبل عرضه بالرفض وكانت صدمته كبيرة: من هى تلك التى تجرؤ على رفض متولى سعيد؟ يرسم السيناريو شخصية سميرة كشابة مثقفة واعية تصف تعدد زوجات الحاج بالرأسمالية فى الزواج فهى ترى أن متولى ليس إلا تعبيراً عن فكر رأسمالى ينسحب على حياته الخاصة. ولكنها لم تقل هذا إلا فى ثلاثة مشاهد مما يجعل تأثيرها محدوداً إن لم يكن منعدماً. كما أنها توجه حديثها إلى والدتها التى كانت تتمنى الزواج من الحاج، وعليه فالأم تصف ابنتها بالسذاجة لرفضها كل هذه الأموال، والأم

لاتواصل الحوار مع ابنتها لأنها تدعى دائماً عدم فهم ذلك الكلام المفقود. وهى بذلك تضحى لسان حال المشاهد الذى يرى الوضوح التام فى منطق الحاج متولى. وهكذا يعاد طرح المقدس والشرع فى مقابل الفلسفة والتظير كما هما مطروحان فى المجتمع. أى يتم تعميق علاقة التضاد والتافر بل والتناقض، وكان المقدس يجب إحياء نقاش عقلى منطقى.

ولأن مسلسل عائلة الحاج متولى أصبح الحديث الرئيس فى الشارع المصرى والعربى، قام أحد البرامج الرمضانية التى تحظى بنسبة مشاهدة عالية باستضافة الفنان نور الشريف وزوجاته، وعلى رغم أن الفنان نور الشريف (الحاج متولى) بدأ حديثه بشكل متميز ينم وعن وعى شديد بمشاكل المجتمع مثل الزواج العرفى وقبول النساء دور الزوجة الثانية إلا أنه أنهى حديثه باقتباس مبتور من كتاب عائشة عبد الرحمن «نساء النبى» إذ قال إن تعدد الزوجات أفضل من الحرية الجنسية، وهى إشارة حظيت بتأييد كبير من الجمهور عبر التصفيق الحاد الذى يحمل دلالات واضحة. وهكذا كرس نور الشريف آلية تفكير تنتهج ثنائية متعارضة. فالحرية الجنسية لا رادع لها سوى التعددية، وهو مافعله مقدم البرنامج حين قام بتوجيه سؤال نابع من نهج التفكير نفسه للزوجات: هل تبقين عانساً أم تقبلين دور الزوجة الثانية؟ وعلى رغم أن سمية الخشاب (تقوم بدور إحدى الزوجات) كادت أن تمسك ببداية الخيط لتقوم بتفكيك السؤال إلا أن المذيع أعاد عليها السؤال باستعلاء مما حدا بها إلى الإجابة التقليدية وهى أقبل أن

أكون الزوجة الثانية إذا توافر الحب. وهكذا اختزل الأمر كله ببساطة إلى (إما.. أو) ولا اختيارات أخرى، كما أن استخدام كلمة (عانس) ليس إلا علامة سميوطيقية فالكلمة لاتعنى مجرد امرأة غير متزوجة، بل هى كلمة محملة بكل الدلالات السلبية المجتمعية التى تحاصر امرأة غير متزوجة وفاتها قطار الزواج. كان لابد من تحليل السؤال المطروح والذي يعرب عن عقلية مجتمع لايفكر إلا فى ظل ثنائيات متعارضة: التعدد أو الحرية الجنسية، المقدس أو الدنيوى، الأبيض أو الأسود، القبول أو الرفض، الرجل أو المرأة.

هكذا اعاد الحاج متولى طرح القضايا . التى ظننا انها حسمت .
والتي ناقشها قاسم أمين عام ١٨٩٩ فى كتابه تحرير المرأة، ففى الفصل الأخير من الكتاب (والذى اشيع أن الأمام محمد عبده قام بكتابته) يناقش الكاتب تعدد الزوجات وينتهى أن أمثال الحاج متولى هم المنحطون إلى دركات الشهوة. بعد مئة عام لم تتغير الأسئلة وعلى رغم مشروعية إعادة طرح أسئلة قديمة (مما يدل على الثراء الفكرى والوعى بتغير اللحظة) إلا أن الصدمة الفكرية تكون شديدة عندما نسمع نفس اجوبة نهاية القرن التاسع عشر فى بداية القرن الحادى والعشرين عبر استخدام الآلية نفسها: الاختباء تحت الفطاء الدينى.

تاريخ المرأة والتاريخ من وجهة نظر المرأة

أولاً: الكتابة التاريخية النسوية من المنظور الغربي:

بدأت فكرة كتابة تاريخ النساء وخبراتهم ورؤاهن في السبعينات وكانت شيلا روبرثام^(١) Sheila Rowbotham إحدى الرائدات في هذا الموضوع. وقد كان هناك دائماً اتجاهين بشكل عام في الكتابة التاريخية الخاصة بالنساء. فالاتجاه الأول يركز على إظهار النساء كذوات فاعلة تاريخياً Historical actors أى تسليط الضوء على ما تم إغفاله من التاريخ والذي يوضح دور النساء ويثبت وجودهن ومشاركتهن الفعالة، أما الاتجاه الثانى فهو الذى يؤكد على إن الجندر هو أحد المكونات الرئيسية فى التحليل التاريخى وكانت الرائدة فى هذا المجال هى جوان والاش سكوت^(٢) Joan w. Scott.

(*) أقيمت هذه الورقة فى مركز (السيداج) بالقاهرة ، ١٦ مايو وذلك ضمن سيمينار المنهجيات التاريخية الحديثة.

وفى مرحلة السبعينات . التى ازدهرت فيها الموجة الثانية من الحركة النسوية بدأ تحدى التوجه التقليدى السائد فى العلوم الاجتماعية، بمعنى تحدى تلك الرؤية الأحادية التى لا تأخذ خبرات النساء فى الاعتبار، وقد نتج عن ذلك ثراء فى الدراسات التى تسلط الضوء على النساء كذات لا موضوع وكفاعلات . agents . تاريخياً واجتماعياً وسياسياً واقتصادياً . وعموماً، فقد أدى تضمين منظور النساء فى التاريخ وبقية العلوم الإنسانية إلى إخضاع عناصر التحليل الرئيسية فى هذا العلوم إلى فحص نقدى ومراجعة شاملة.

اعتمدت الكتابة التاريخية النسوية فى مجملها على نوعين من المنهجيات. الأول هى الابستمولوجيا الوضعية التى تهدف إلى إعادة كتابة الماضى كما حدث فعلياً فى قصة كاملة غير مهترئة دون تدخل المؤرخ. والثانية هى الابستمولوجيا الذاتية التى ترى أن «الحقيقى» لا يمكن معرفته إلا عبر نصوص شفوية أو مكتوبة وبذلك يكون للمؤرخ دوراً رئيسياً فى إعادة تفسير هذه النصوص. وبقدر ما يبدو الاتجاهان فى علاقة تناقض إلا أنهما يلتحمان معاً فى علاقتهما بالدراسات النسوية. فمن ناحية، نشأت الكتابة التاريخية النسوية من احتياج لمواجهة الخطابات السائدة التى تهمش دور المرأة وخبراتها، فجاءت الكتابة المعتمدة على الابستمولوجيا الوضعية لتجابه التمييز عبر تسليط الضوء على الحقيقى. ومن ناحية أخرى، فقد ثبت أن المعرفة ليست متحررة مطلقاً من الحكم القيمي والتوجه الفكرى المحدد بما فى ذلك

المعرفة النسوية، ولذلك فإن اعتماد منهج الاستمولوجيا الذاتية في الكتابة التاريخية النسوية لا يهدف إلى إعادة تشييد الوقائع كاملة بقدر ما يهدف إلى إعادة كتابتها من وجهة نظر نسوية. في المنهجين عمومًا، يصب الهدف دائمًا في الأجندة السياسية للدراسات النسوية من حيث تفكيك تاريخ ذكوري سلطوي وإعادة كتابته بحيث تظهر النساء كذوات فاعلة أصيلة في نسيجه. وما يهمنى التأكيد عليه هنا هو أن الأمر الذي تصبو إليه النظرة النسوية للتاريخ ليس مجرد إضافة أسماء بل الأساس هو كيف تغير هذه الإضافة السائد والمتعارف عليه.

ورغم التحفظ على محاولات التلفيق compromise بين المنهجين، تبقى حقيقة أن لكل منهج سلبياته إذا تم توظيفه منفردًا بشكل مطلق. ولذلك فقد اتفق الكثير من الباحثات أن الاستمولوجيا المستخدمة في الكتابة التاريخية ينبغي أن تهدف إلى «تفاوض بين الموضوعية والذاتية، بين البحث عن الحقيقي وإدراك أن الوصول إلى الحقيقي يتم عبر الخطاب»^(٢) وذلك بناء على الدروس المستفادة من المنهج التقليدي السائد في كتابة التاريخ والمناقشات المحتدمة بين معسكر الحقيقة ولا شيء غير الحقيقة والآخر الذي ينادى بنسبية الحقيقة وأوجهها المتعددة.

ولكن يبقى السؤال: هل توحدت أهداف وتوجهات الكتابة التاريخية النسوية؟ يبدو لي أن هناك اتجاهين يتناحran طوال الوقت. فهناك التوجه الذي ساد داخل المؤسسة الأكاديمية الأمريكية وهو التابع من الحرص على تشييد تاريخ خاص بالمرأة

يتم إدراجه فى الرؤية التاريخية السائدة التى طالما استبعدتها وهمشتها. أى أنه اتجاء يهدف إلى التقدم إلى الأمام لإنجاز إضافة وتحقيق الاكتمال. أما التوجه الثانى فهو ذاك النابع من مدرسة ما بعد البنوية التى انتشرت أفكارها فى نهاية عقد السبعينات فى المؤسسة الأكاديمية الفرنسية. وقد تبنت هذه المدرسة فكرة أهمية تحويل الكتابة التاريخية النسوية إلى إشكالية.

فقد ارتأت باحثات مدرسة ما بعد البنوية أنه فى أثناء كتابة التاريخ النسائى يمكن أن يتم إعادة نفس السلبيات التى نشأ هذا العلم لمجابهتها، بمعنى احتمال التهميش والتشويه والتجاهل. وبشكل عام فقد طرح العديد من الباحثين^(٤) هذه الإشكالية عبر مناقشة آليات التمثيل. وكان السؤال هو: من الذى يتحكم فى وسائل إنتاج واستقبال التاريخ المكتوب؟ إذ أنه هناك دائماً منتصرون وخاسرون. وتاريخ المنتصرين هو الذى يحظى بقبول وشعبية فى اقتصاد إنتاج الأفكار، وهذا لا يعنى أن الخاسرين ليس لديهم تاريخ ولكنه مهمش ومسكوت عنه وغير موثق. ولذلك تؤكد فريدمان أنه فى كتابة التاريخ النسوى يتم إعادة كل هذه السلبيات، فالحركة النسوية أيضاً بها منتصرات وخاسرات. فما هى القصة النسوية التى تحظى بتأكيد وقبول؟ وتخدم مصالح من؟ ومن اللواتى همشت قصصهن؟ طرح هذا السؤال داخل المؤسسة الأكاديمية الأمريكية عندما شعرت الكثير من النساء إنهن مستبعدات داخل الحركة النسوية التى اعتمدت على وجهة نظر امرأة الطبقة المتوسطة البيضاء.

اعتمادًا على كل هذه السلبيات قامت المابعد بنوية بتحويل الكتابة التاريخية النسوية إلى إشكالية مؤكدة على المعانى النظرية واللفوية للاختلاف البيولوجى. وبدأ التأثير القوى لأسماء عدة يظهر فى أمريكا مثل چاك لاكان ودريدا وبارت وكريستيفا وسيكسو واريجارى والتوسير وفوكو. وربما من أبرز الأسماء فى مجال الكتابة التاريخية هى چوان سكوت وخاصة كتابها «الجندر وسياسات التاريخ». إذ تحت المؤرخات النسويات على تبين «سياسات واعية ناقدة للمبررات والاستبعادات وبالتالي رافضة للتوجه الشامل والمطلق»^(٥).. وعلى غرار ما فعله فوكو فى «حفريات المعرفة» ورفضه للتاريخ الكلاسيكى وسعيه إلى إيجاد تاريخ «جديد»، فإن چوان سكوت تسعى إلى نقل الكتابة التاريخية النسوية من مجال ما حدث للنساء وما فعلته حيال الأحداث إلى تحليل لكيفية تكوين المعانى وتوظيفها أيديولوجيًا، أى الكيفية التى تحدت بها هوية النساء والرجال.

وعلى رغم أهمية ما تسعى إليه چوان سكوت، إلا إن ميشيل باريت Michele Barrette الباحثة النسوية الماركسية، تساءلت عن البديل الذى يمكن أن تقدمه المابعد بنوية للاستراتيجية النسوية. فالحركة النسوية مثل أى حركة نضالية تحتاج إلى تراكم ونقطة للبدء تمكثها من ممارسة التغير الاجتماعى وبناء تحالفات معتمدة على أهداف مشتركة. وكتابة التاريخ بالنسبة لباريت هى أحد أشكال التراكم التى تساعد على استمرارية النضال النسوى^(٦). أما النقد الثانى الموجه لما تنادى به چوان سكوت فهو أن تحويل كل

فرضية نسوية إلى إشكالية يعيد خلق قوة ذات نظام تراتبى جديد داخل النسوية الأكاديمية، بمعنى آخر، تتحول النظرية ذاتها إلى «موقع لأداء غير مقيد» و«مبهر ذاتياً» و«متحرر من أى حالة خارجية» كما يقول توماس كافاناخ^(٧).

فى وسط كل هذا الجدل حاولت الكثير من النسويات تقديم حلول تجمع بشكل أو بآخر بين الاتجاهين: كتابة الأحداث وتحليل الخطاب. وهى توجهات لا تعتبر حلولاً بقدر ما هى أفكار ناتجة عن الجدلية النقاشية الدائرة بين الاتجاهين. فقد نادت ليندا هتشون Linda Hutcheon بالتاريخ المتعدد in the plural وهى النظرية التى طورتها راضا كريشنان Radhakrishnan فى كتاب «تأملات الشتات Diasporic Meditations إذ قد أكدت على أنه يجب إيجاد نوع من الشمولية ليست معتمدة على تاريخ مفرد بل هى شمولية قصص مختلفة عن التاريخ. فمن وجهة نظرها «لا يوجد خطاب واحد أو كتابة تاريخية بعينها لديها الشرعية الأخلاقية والسياسية لتمثيل الشمولية، كما أن مفهوم الشمولية لا يجب أن يفهم على أنه معطى أولى بل هو التأثير الضرورى والمحتوم لحوارات نسبية ومنافسات وعدم تماثل بين المواقف المختلفة.. التى تشكل المجال بأكمله»^(٨).

ثانياً: المنتصر والخاسر فى التاريخ الرسمى للنساء المصريات:

إذا كان علم الكتابة التاريخية النسوية قد أسس لنفسه مكاناً معترفاً به فى الدوائر الأكاديمية الغربية فإنه لا زال قاصراً فى

الدوائر الأكاديمية المصرية. ولا أعنى بهذا أن الأكاديمية الفرنية هي المرجعية التي نقيس عليها منجزاتنا. بل ما أرمى إليه هو الإشارة إلى أن غياب هذا العلم يغيب تلقائياً وجود إشكالية معرفية ومنهجية. فمع الطفرة التي حدثت في كل ما يخص المرأة في العقد الأخير من القرن العشرين ظهرت فكرة إعادة قراءة التاريخ لتسليط الضوء على الأسماء المغفلة منه سواء كان ذلك في التاريخ الإسلامي أو الحديث^(٩). ونشطت السلطة الرسمية المؤسساتية في العمل في هذه الفكرة وذلك من منطلق براجماتى وهو رغبة المؤسسة في أبعاد شبهة تقليد الغرب عن نفسها وذلك عبر إثبات تواجد المرأة في التاريخ.

ولأن الاهتمام بتاريخ المرأة جاء بإيماز من السلطة لأسباب خاصة بشرعيتها وبشرعنة ما تفعله فقد جاءت النتائج شبه عشوائية. ولا أقصد عدم دقة الفحص والتدقيق التاريخى بل أقصد عشوائية الرؤية والتوجه ومن ثم عشوائية التعامل مع ما يتم تسليط الضوء عليه. فالأسماء النسائية تتحول إلى رموز مفرغة من المعنى التاريخى الحقيقى الذى تحمله ويتحول الأمر إلى مجرد كتابة احتفالية لاتسعى إلى التحليل أو طرح إشكاليات معرفية يمكنها أن تجذر لعلم الكتابة التاريخية.

وبالإضافة لهذا فقد أخذ العاكفون على تسليط الضوء على المرأة فى تصوير إنجازاتها التاريخية وكأنها تسير فى خط كرونولوجى مستقيم خالى من العثرات والعقبات والصراعات. رغم

ثراء الحركة النسائية بهذه الاشتباكات الفكرية . وكأن كل امرأة كانت تسلم الراية لمن بعدها بيسر وسلاسة . وهذا التسطيح قد أدى إلى التعتيم على اشتباك الأفكار داخل الحركة النسوية بالإضافة إلى عزل وفصل تاريخ المرأة عن السياقات المختلفة للمجتمع .

تهدف الورقة في هذا الجزء إلى فحص بعض الأمثلة التاريخية والشكل الذي تكتب به والذي يؤدي إلى إلغاء كل الإشكاليات التي يمكن طرحها من خلال إعادة الكتابة وكذلك القراءة المنهجية التي يمكنها أن تكشف العديد من التقاطعات التاريخية بين الماضي والحاضر . كما أن هذه الأمثلة تكشف عن الدلالات المسكوت عنها في نظرة المجتمع للمرأة وهي نظرة لم تتغير كثيراً كما أنها تطرح إشكالية علاقة السلطة بالتاريخ . ما يسمى بشكل عام القراءة السياسية للتاريخ .

٨ مارس من كل عام هو اليوم المخصص للاحتفال بيوم المرأة العالمي . وربما يتوجب علينا هنا إمعان النظر في المناسبة التي جعلت من هذا اليوم احتفالاً . عام ١٨٧٥ قامت عاملات النسيج بالولايات المتحدة بإضراب عام احتجاجاً على الأجور الزهيدة وشروط العمل القاسية وخرجن آنذاك بمسيرة ضخمة في أنحاء مدينة نيويورك سميت بمسيرة الجوع . وتوالى فيما بعد المسيرات في معظم البلدان الأوروبية مطالبة بإلغاء التمييز ضد المرأة العاملة وإلغاء الحروب كما حدث في روسيا ، حتى اعتمدت الأمم المتحدة

عام ١٩٧٧ ٨ مارس كيوم عالمى للمرأة. بالتدريج تم تفريغ المناسبة من معناها النضالى الحقيقى وتحول الأمر إلى احتفالات تقيمها الدولة والمنظمات النسائية والهيئات التمويلية والدولية، بل والمدارس. وهى احتفالات تخلو من الإشادة أو إحياء الذاكرة فيما يخص المناسبة الأصلية لليوم ولا تتناول أوضاع المرأة العاملة سواء كانت فى القطاع الرسمى أو الهامشى، كما ارتبط اليوم فى ذهن المجتمع بالأمم المتحدة التى فقدت مصداقيتها كآلية دولية. وبذلك حدثت المفارقة التاريخية التى حولت يوم ٨ مارس من ثورة نضالية نسوية تعبر عن الهموم الحقيقية للنساء إلى احتفال بورجوازي تقدم فيه بعض شرائح المجتمع إنجازاتها.

ولا يختلف الأمر عندما نتحدث عن يوم ١٦ مارس وهو التاريخ الذى اعتمدته مصر كيوم للمرأة المصرية. ويرجع ذلك إلى تاريخ تأسيس أول اتحاد للمرأة المصرية عام ١٩٢٢ وكانت مطالبه كالتالى: رفع مستوى المرأة لتحقيق المساواة السياسية والاجتماعية بالرجل من ناحية القوانين والآداب العامة، حرية الطالبات فى الالتحاق بالمدارس العالية، إصلاح العادات فيما يتعلق بطلب الزواج حتى يتيسر للطرفين أن يتعارفا قبل الزواج، إصلاح القوانين الخاصة بالزواج لوقاية المرأة من الظلم الواقع عليها من تعدد الزوجات والطلاق، تحديد سن الزواج بـ (١٦) سنة، العمل على نشر الدعوة فى سبيل الصحة العامة، محاربة الخرافات وبعض العادات التى لا تتفق مع العقل. ورغم أن تأسيس هذا الاتحاد كان يعد إنجازاً كبيراً فى ذلك الوقت إلا أنه لم يلق الكثير من المعارضة

وذلك لسببين: فهناك أولاً توافق أهدافه مع أهداف السلطة التي كانت تسعى إلى التحديث في ذاك الوقت (دستور ١٩٢٣) كما أن كل أهدافه تنحصر في المجال الاجتماعي الخالص ولا تقترب من أية أهداف لها علاقة بسياسات الدولة. وذلك عكس ما حدث عندما تقدمت د. نوال السعداوى بطلب تأسيس اتحاد النساء المصريات وقبول طلبها بالرفض القاطع.

كلما بدأ الحديث عن المرأة المصرية لا بد وأن يذكر اسم هدى شعراوى فهي المبتدئ والمنتهى دائماً وهو ما يلغى أهمية كل الأسماء الأخرى. من المعروف خروج هدى شعراوى مع ٢٠٠ امرأة عام ١٩١٩ للتدبير بالاحتلال البريطاني وهي الواقعة التي تستخدمها كل المؤسسات والباحثات للتأكيد والتدليل على أهمية المشاركة السياسية للمرأة في الحياة العامة، في حين أنه لا يوجد مثلاً أى إشارة لاسم حميدة خليل^(١٠) ففى يوم ١٤ مارس - أى قبل تاريخ خروج هدى شعراوى - خرجت مظاهرة عارمة مكونة من النساء والرجال في منطقة (الحسين) وكانت حميدة خليل هي أول شهيدة إذ أطلق عليها جنود الاحتلال الرصاص في حين أقصى ما فعلوه مع مظاهرة هدى شعراوى هو ترك النساء حوالى ساعة ونصف في الشمس! وقد توالى سقوط العديد من الشهداءات من الطبقات الشعبية مثل سعدية حسن وشفيفة ع شماوى وعائشة عمرو وفاطمة رياض ويخيتة إسماعيل. ورغم هذا يبقى اسم هدى شعراوى هو الأبرز مما يشير عدة دلالات هامة. إذ يتوجب أولاً النظر في تعامل جنود الاحتلال آنذاك مع النساء بشكل طبقى، كما يجب

التساؤل عن سبب عدم قيام النساء آنذاك برذ فعل تجاه هؤلاء اللواتى تم إطلاق الرصاص عليهن. وأخيراً لابد من التساؤل عن معنى إغفال هؤلاء النساء حتى الآن والتأكيد على الدور الريادى لهدى شعراوى المعروفة بانتماءاتها الطبقية.

وكما تلقى هدى شعراوى كل النساء الأخريات على أساس طبقى يلقى قاسم أمين بكتابه تحرير المرأة كل النساء الأخريات على أساس امتيازاته كرجل وقاضى. فحتى اليوم لا زال قاسم أمين يتمتع بلقب محرر المرأة رغم أنه نادى بتعليم المرأة فى المرحلة الإلزامية فقط لكى تتمكن من القيام ببعض الشئون المنزلية، وحقيقة الأمر إن خطاب قاسم أمين لا يختلف كثيراً عن خطاب اللورد كرومر فى رؤيته للمرأة المصرية. وكأن الفكر السنوى لم يكن مطروحاً قبل قاسم أمين، فهناك قاموس السير الذاتية للنساء الذى كتبه مريم النحاس عام ١٨٧٩ وهو بعنوان معارض الحسناء فى تراجم مشاهير النساء، وفى عام ١٨٨٧ نشرت عائشة التيمورية نتائج الأحوال فى الأقوال والأفعال وفى ١٨٩٣ نشرت زينب فواز رواية حسن العواقب ثم نشرت فى ١٨٩٤ معجماً لسير النساء بعنوان الدر المنثور فى طبقات ربات الخدور^(١١). وكل هذه الإرهاصات يتم تجاهلها لصالح قاسم أمين الذى عقدت لكتابه تحرير المرأة (١٨٩٩) إحتفالية ضخمة بمثويته، فينتصر قاسم أمين فى التاريخ الرسمى ويبقى للأسماء الأخرى التاريخ الخاص بها الذى يحاول جاهداً إيجاد مكان له فى الخطاب السائد.

كما ذكرت سابقاً، لا يتم تصوير الحركة النسوية كحركة نضالية تسعى إلى إحداث فعل التغيير فى المجتمع بل يتم تصوير الأمر كله وكأنه يدور حول أفعال بعينها مثل الحصول على حق التعليم وحق العمل ورفع الحجاب والخروج فى مظاهرة وهى كلها حقوق لا تسعى إلى تغيير المجتمع فى جوهره بقدر ما تسعى إلى الحصول على مكان فيه. وما يساعد على تكريس الأمر بهذه الصورة هو عدم توثيق المناقشات التى تدور فى المجتمع فى لحظة تاريخية معينة حول قضية بعينها، ونتيجة لعدم التوثيق يأتى مباشرة عدم التوظيف مما يصعب الربط بين الحاضر والماضى. وربما أول من تتبعه لهذا هى إنجى أفلاطون التى أوردت المناقشات التى دارت فى مجلس النواب حول المادة رقم (٢٧٧) والخاصة بعقوبة زنا الرجل (والتي لم تتغير كثيراً من ذاك الوقت). إن تلك المناقشات تعد فى حد ذاتها جزء من التاريخ يوضح ديناميكية فكر المجتمع فى ذاك الوقت^(١٢).

يبدو من تلك الأمثلة التى وردت - من باب التمثيل وليس الحصر - إن هناك إشكاليات عدة خاصة بالتحليل التاريخى قراءة وكتابة، وإغفال هذه الإشكاليات هو الذى يلغى وجود أى رؤية مسئولة عن طرح أسئلة نقدية رئيسية مثل: «ماذا نكتب؟ لماذا نكتب؟ كيف نكتب؟ من الذى يكتب؟» وهى أسئلة تتجلى أهميتها فى أنها تجنبنا الوقوع فى براثن الكتابة التاريخية الاحتفالية الخالية من تحليل الخطاب التاريخى وأعنى هنا تحليل الخطاب بالمعنى الدقيق الذى طرحه ميشيل فوكو.

وربما لا يجب أن نلقى باللوم كله على السلطة المؤسسية التي تحول الأمر إلى كتابة إحتفالية، فهناك قدر من اللوم يجب أن يوجه إلى الحركة النسوية (إن وجدت) التي لاتحاول رآب الصدع بين الحركة فى شكلها النضالى والحركة فى شكلها الفكرى، فهناك فجوة كبيرة بين الأكاديمى والنضالى academia and activism وليس هناك ما يدل على هذا أبسط من النظر إلى عدد الرسائل الجامعية التى تمت مناقشتها بقسم التاريخ والمتعلقة بالمرأة والتي يصل عددها إلى ست رسائل^(١٢).

وهناك أيضاً الظاهرة الهامة التى لا يمكن إغفالها وهو تأريخ الحركة النسوية لنفسها فى النصف الأول من القرن العشرين مقارنة بالفياب التام لهذا التأريخ فى النصف الثانى من القرن. ففى النصف الأول من القرن لابد وأن نلتفت إلى عدد المجلات النسائية والكتب المختلفة والدراسات التى قدمتها النساء المشاركات فى الحركة. أما فى النصف الثانى من القرن فقد كان لابد لنا وأن نعتمد على الأدبيات ورسائل الدكتوراه الأجنبية التى تناولت الحركة من حيث تحليل المضمون وإجراء المقابلات مع النساء. وكل هذا هوناتج فكرى لم تتبته لأهميته الحركة النسوية بعد وقد يرجع السبب مرة أخرى إلى الهوة الحادثة بين الحركة الميدانية والتأسيس النظرى لها.

لكل هذه الأسباب تتجلى الكتابة التاريخية النسوية فى مجرد محاولات فردية غير منضوية تحت مشروع يسعى إلى تأسيس علم

يعينه بالإضافة إلى غياب الجهود الرامية إلى الاعتراف بالكتابة التاريخية النسوية كعلم مستقل بذاته داخل أقسام التاريخ كما حدث في عدة أماكن في العالم.

هوامش

- 1 - Sheila Rowbotham, **Hidden From History**. London. Pluto Press, 1973.
- 2 - Joan W. Scott, **Gender and the Politics of History**. New York: Columbia UP. 1988.
- 3 - Susan Stanford Friedman. **Mappings: Feminism and the Cultural Geographies of Encounters**, Princeton, New Jersey: Princeton UUP, 1998, p. 203.
- 4 - James Scott, "History According to Winners and Losers", in **History and Peasant Consciousness in Southeast Asia**. Ed. Andrew Torton and Shigenharu Tanabbe. Osaka: National Museum of Ethnology, 1984, 161 - 210.
- 5 - Joan W. Scott, **Gender and the Politics of History**, p. 9.
- 6 - Michele Barrette, "Ideology and the Cultural

Production of Gender. "Feminist Criticism and Social Change: Sex, Class and Race in literature and Culture.

Ed. Judith Newtor. London: Methuen, 1985, 56 - 85.

7 - Thomas Kavanagh, ed. **The Limits of Theory.**

Stanford, CA: Stanford UP, 1989, p. 10.

8 - R. Radhakrishanan, **Diasporic Meditations: Between Home and Location.** Minneapolis: U of Minnesota P, 1996, p. 189.

٩ - في هذا الإطار ظهرت بعض الدوائر النسوية التي تعمل على إعادة قراءة التاريخ مثل «ملتقى المرأة والذاكرة» و«جمعية دراسات المرأة والحضارة».

١٠ - تم توثيق كل هذه الأسماء في الأدبيات الأجنبية مثل كتاب مارجو بدران «رائدات الحركة النسوية المصرية والإسلام والوطن» والذي تم ترجمته مؤخراً في المجلس الأعلى للثقافة.

١١ - «صفحات من نضال النساء المصريات» من طيبة، مجلة غير دورية تصدر عن مركز دراسات المرأة الجديدة، يناير ٢٠٠٠.

١٢ - إنجي أفلاطون، نحن النساء المصريات. القاهرة، ١٩٤٩ وقد قام مركز دراسات المرأة الجديدة بإعادة طبعه في ١٩٩٩. وردت المناقشات في ٢٠. ٢٥.

١٣ - دليل الرسائل الجامعية، ملتقى هيئات التسمية، إعداد عماد أبوغازي.

شهادة أم حكاية ؟

قراءة فى شهادات بعض الكاتبات العربيات

احتلت شهادات الكتاب والكاتبات مؤخرا فى العالم العربى مساحة رئيسة فى المؤتمرات الأدبية والمنتديات الثقافية، بل إنها أصبحت محورا قائما بذاته . كما فى هذا المؤتمر. ومن الواضح أن النقاد قد اعتبروا الشهادة أحد أبعاد السيرة الذاتية إلا أن الشهادة كنوع أدبى لم يتم تناولها تفصيليا وبعمق بعد. وهو ما يحفز على إعادة التساؤل عن معنى المفردة ذاتها، فقد تم استعارتها من المجال القانونى حيث يطلب من الشاهد أن يدلى بما رآه أو بما يعرفه عن واقعة ما، وهنا يتوجب عليه الإدلاء بالحقيقة مما يسبب أحيانا

(*) أقيمت هذه الورقة فى مؤتمر «قضايا الأنواع الأدبية»، الذى عقده قسم اللغة العربية بجامعة القاهرة فى نوفمبر ٢٠٠١.

مشكلة للمحكمة إذا إن الذاكرة ليست معصومة من الخطأ. أما المعنى الثانى لمفردة شهادة فهو متعلق بالجانب الدينى ويحمل معنى الإقرار بالمعتقدات الدينية. إذن الصدق هو المتوقع فى الحالتين وليس أدل على هذا من القسم الذى يدلى به الشاهد فى المحكمة وبيت العبادة على السواء. انتقلت مفردة شهادة إلى المجال الثقافى لتعنى شهادة كاتب على عصره، على رؤيته، على أحداث بعينها وفى الأغلب شهادة عن معنى فعل الكتابة فى سياق سياسى اجتماعى ثقافى بعينه. وربما يكون ازدياد القمع فى مؤسسات العالم العربى وتصاعد حدة التوتر بين الكاتب والدولة واشتداد تسلط الأجهزة الرقابية المؤسسية واللامؤسسية وتصاعد حدة المواجهات بين تيار أصولى وآخر علمانى هو ما أدى إلى انتشار شهادات الكتاب بشكل ملحوظ. ففى خريف ١٩٩٢ أصدرت مجلة فصول جزءا ثالثا من محاور «الأدب والحرية». وقد خصص العدد لشهادات الكتاب والكاتبات من مختلف أرجاء العالم العربى. وجاء فى مفتتح هذا العدد تحليل للدلالات التى تطرحها هذه الشهادة، وإحداها تلك التى «ترتبط بحضور القمع الخارجى الذى يواجهه الكاتب العربى.. مهما اختلفت الدرجات أو تباينت المواجهات. هذا القمع الخارجى ينتقل من الخارج إلى الداخل، من وجود المؤسسة الخارجية إلى حضور الرقيب الداخلى الذى يؤسس استجابة إلى سطوة المؤسسة الخارجية...»^(١). يفترض هذا الكلام تشابه القمع الخارجى والداخلى لدى كل الكتاب ورغم إضافة «مهما اختلفت الدرجات المواجهات» تبقى خصوصية الكاتبة العربية فى حالة تعميم مقصود،

فهي خارج الرؤية السائدة التي ترجع القمع إلى السياسى فقط مع إهمال الخاص والشخصى. وما يؤكد هذا ليس فقط إن العدد الذى ضم ما يربو على أربعين شهادة تضمن أربع كاتبات فقط (لطيفة الزيات، نوال السعداوى، سلوى بكر، ليانة بدر)، بل أيضا الدلالة التى أسهب المفتتح فى تحليلها وهى أن «الشهادات فى أغلبها تركز على السياسى بوجه خاص. إن ثالث: السياسة، الجنس، الدين، لافت فى هذه الشهادات، لكن السياسة هى الهم المؤرق المنسرب فى الوفرة الوافرة من هذه الشهادات...»^(٢) ومن ثم يصيغ هذا البحث إشكاليته الأولى: هل تتطلق شهادة الكاتبة العربية من المنطلق العام الذى يجابه القمع السياسى أم أن البعد الشخصى يشكل دعامة رئيسة فى شهادات الكاتبات؟ مما يطرح سؤالا عن معنى الشخصى ومعنى السياسى.

من الملاحظ أنه فى السير الذاتية للكتاب . وكذلك فى الشهادات . أن الذات تحاول ملء الأجزاء المبعثرة بفعل الذاكرة لتطرح شكلا متماسكا واحديا يسرد الأحداث بشكل خطى مستقيم Linear. ومن هنا تظهر الإشكالية الثانية هل ينطبق هذا على شهادات الكاتبات أم أن هناك شكلا آخر للذات الأنثوية يعكسه ممارسة مختلفة لخطاب الذات؟ واستعير هنا من ميشيل فوكو الفكرة التى طرحها فى مقالة «موت المؤلف» فهو يرى أنه ليس من الأهمية بمكان محاولة الإجابة عن الأسئلة المتعلقة بفرديية المؤلف وبالتالي يطرح أسئلة مغايرة مثل «ما صيغ وجود هذا الخطاب؟ أين تستخدم، كيف يمكن تداولها، ومن الذى يمكنه أن يختص بها

نفسه؟ وحين تكون هناك غرفة للذوات المحتملة، ففي أى الأماكن منها؟^(٣). يتعامل البحث - إذن - مع الشهادات بوصفها تأسيساً للذات الأنثوية ويركز التحليل على صيغة هذا الخطاب وعلاقاته الداخلية والخارجية. وهو ما يطرح سؤالاً متعلقاً بالإشكالية الأولى: هل تقسيم الفضاء إلى شخصي وسياسي هو معطى تاريخي ينتمى في أكثره إلى الموروث أم خطاب تم صياغته بفعل علاقات القوى غير المتكافئة؟

اتفقت معظم الآراء على تصنيف الشهادات كأحد أبعاد السيرة الذاتية ولكن فى نفس الوقت ينبغى ألا نهمل رأى دريدا والذي يرى أن النوع الأدبي يتم تحديده بعلامة لا تنتمى إلى نفس النوع^(٤)، فالكاتبة عندما تعنون النص شهادة أو مثلاً «الكتابة خارج المكان» فهي تستعير علامات لا تنتمى إلى أبعاد السيرة الذاتية ورغم ذلك يتم تصنيف النص باعتباره شهادة فالإشكالية الأخيرة التي يتناولها البحث هي هل هذه شهادة أو حكاية. نص أدبي يحكمه العديد من العلاقات الداخلية والخارجية. وهذا فى حد ذاته يفرض علينا إعادة مساءلة الرؤى التي تصنف الشهادة كأحد أبعاد السيرة الذاتية.

سيحاول البحث الإجابة عن هذه التساؤلات دون اتخاذ عنصر المقارنة كأحد الأبعاد المرجعية. أى أن القراءة لا تستهدف المقابلة بين شهادات الكاتبات والكتاب، أو إلى إرساء فروق بينهما. فالمنطلق الأساسي هو التعمق في قراءة خطاب آخذ في التبلور. وسيتم ذلك

عبر قراءة الشهادات التالية: «الحرية فى الحياة والإبداع» للكاتبة الفلسطينية ليانة بدر، «شهادة الكتابة أم هذيان الدهشة؟» للكاتبة السعودية فوزية أبو خالد، «كيف نعيد اكتشاف ذاتنا؟» للكاتبة العراقية هيفاء زنكنة، «الكتابة خارج المكان» للكاتبة اللبنانية هدى بركات، و «بجماليون» للكاتبة المصرية سحر الموجى^(٥). وقد تم اختيار هذه الشهادات باعتبار أنها تتبع من سياقات تاريخية وثقافية وسياسية مختلفة، إلا أنها تشترك فى تناولها لفكرة الذات التى تتموضع فى العالم عبر الكتابة.

أولاً: أليس الشخصى هو السياسى؟

تضفر شهادات الكاتبات حول الكتابة القمع فى المجال الشخصى بمهارة مع نظيره فى المجال السياسى. وقد يبدو هذا طبيعياً فى ظل محاولة تحديد حركة النساء وقصرها على المجال الخاص. وتعرف ماكسين مولينو المجالين عن طريق وصفهما، فالخاص هو «عالم الخصوصية، عالم الخضوع واللامساواة والانفعالات الطبيعية والحب والتحيز، فى حين أن المجال العام هو عالم الكونية والاستقلالية والمساواة والعقل والعقلانية والحياد»^(٦). مصطلح العام يعنى المعلن المتاح الذى يشترك فيه مجتمع بأكمله، أما الخاص فيوحى بالمستتر الفردى الذى يحمل كل دلالات الملكية. وبالتالى فقد أطلقت النظريات السياسية على ما يحدث فى مجتمع ما من تغييرات سياسية عبر استراتيجيات وآليات تمس كل الأفراد مصطلح العام. وأصبح الخاص هو ما لا يمكن التدخل فيه (فى

النظرية الليبرالية) وهو المكان الذى أصبح مكان الحريم فى المجتمعات العربية (الحرام والحرمة والمحرم). وتحولت هذه الحرمة إلى آلية استبعاد وإقصاء ليس فقط للنساء كفرد فاعل بل أيضا للكتابات التى تتناول هذا الخاص.

من الملاحظ أنه فى الشهادات تطرح الكتابات رؤية معرفية مفارقة للقمع، حتى الكتابات اللواتى يرفضن مصطلح الأدب النسائى، لا يملكن سوى التعامل مع الخاص باعتباره أحد مصادر القمع الموجودة فى الواقع، والحاضر فى حياة النساء، مما يجعل معظم الكتابات يؤكدن على اتخاذ الكتابة كحياة بديلة.

يتخذ تضيفير الشخصى والسياسى عدة أشكال. ففى شهادة ليانة بدر يبدو تأثير العائلة والنساء واضحا على تمرسها فى الحكى، فتقول: «لم تكن احتجاجات النساء تمر بصمت أو سكون، كانت تكتسب هدير العاصفة» (ص ٢٢٤)، إلا أن هدير العاصفة أصاب الكاتبة نفسها عندما «قفزت عن الطفولة» (ص ٢٢٦) وحانت نقطة الوعي بالجسد المقدس المندس فى آن. ويتصاعد ذاك الهدير عندما تلتحق بالعمل الجماهيرى وتضطر إلى الزواج «حفظا لشرف العشيرة من سمعة الاختلاط المشبوه» (ص ٢٢٧). ولا يقتصر الخاص على كونه خاصا بمعنى انفصاله عن العام وعدم تأثيره فيه بل يتحول القمع فى الخاص. باعتباره مستترا وملكية خاصة. إلى جزء من خريطة القمع السياسى العام، فعمسكرة المجتمع دفعت المرأة إلى الميدان «لكى تكون طباحة أو مدبرة

للخطوط الخلفية من جديد، لن تستطيع أن تنتمي لحالة الحرب، ولا يمكنها عبورها أو القفز عنها ولو بالاستشهاد القتالي الذي يفعله الرجال» (ص ٣٤٠). وهكذا تبقى الحدود الفاصلة بين الخاص والعام التي تنظر للنساء دائما بشكل غير مطابق للواقع، فحتى أثناء اشتراكهن في النضال يتم تطبيق معايير الخاص. إذا كان وضع المرأة متشابها في العام والخاص فهذا يعنى أن التقسيم هو فكرة واهية في حد ذاتها، وأن مساءلة الفصل بين المجالين أصبحت ضرورية.

أما فوزية أبوخالد فهي تتعامل مع الكتابة بوصفها فعلا منتما إلى العام مما يجعلها تتساءل: «سؤال في تجربة الكتابة... هل تكفى حواسي الستة لفض دسائس السؤال؟ وهل عندي من التهور والطيش ما يكفى لإنهاء دهشة تنتهي حياتي بهتك أسرارها التي تسرها نفسي عن نفسي؟» (ص ٣٣٢). إنها مشكلة الصمت والبوح التي تحاصر الكاتبة العربية وهي ذاتها التي أشارت إليها ليانة بدر بقولها «لقد خرجت من شرطى الأنثوى في الهنيهة التي أتيح لى فيها الكلام» (ص ٢٣٥).

تخرج فوزية أبوخالد من الشرط الأنثوى بالارتقاء في أحضان المجاز والتخييل والتناص وإعادة بناء الشرط الأنثوى ذاته في الشكل. فالشهادة مقسمة إلى سبع فضاءات وتسعة أبعاد، سماوات سبع وأشهر الحمل فيلتحم الخاص (الجسد) مع العام (الكتابة). في نهاية الشهادة وعندما تتحدث الكاتبة عما تسميه التضييل

السياسى لصورة الكاتبات والكتاب فى الجزيرة العربية، تتساءل عن هويتها وعن أسباب توجهها للكتابة، وهى تساؤلات يختلط فيها الشخصى بالسياسى حتى يصبحان جزءا واحدا: «أى من قوى الشر والخير تجمعت وفرقت دمي على المفارق فى وقت واحد؟ هل هويتى وانتمائى إلى وطن عربى أعجز فيه أن أحدد ما إذا كنت قد ولدت على أرض جزيرة مستقرة أو على ظهر حوت...؟ هل الموهبة المهددة بمهر الذهب والبلاد المنذورة للاختطاف ليلة العرس؟ هل جيلى من النساء فى مجتمعى الذى لأول مرة ينعم عليه بتجربة التعليم النظامى؟ هل انطفاء أبى المبكر واشتعالات أمى للحب والحرية والعلم؟ هل من التحرر القومى والمقاومة إلى تقشف جزيرة التمر واللبن؟» (ص ٣٣٩). سؤال الهوية الذى ينبع من المجالين يؤكد مرة أخرى على عدم جدوى الفصل بينهما ويحرر الخاص من التسنن ويسقط عنه القدسية المصطنعة.

يأخذ السياسى عند هدى بركات منحى آخر، ورغم أنها من الرافضات لمصطلح الأدب النسوى، ألا أنها تعي أنها «امرأة تركت بيروت أتعلم درسها على مهل لم تكن تلاحقنى لتطلب منى انتماء معلنا فأنا انتمائى الأساسى لأبى أو زوجى وأفكر تلقائيا كما يفكران وانتمى لمن ينتميان إليهم... ولأنى مجرد امرأة كانت تعذبنى كثيرا معاينتى بعذاب الرجال» (ص ٣٣١). بهذه الكلمات توصف هدى بركات نظرة المجتمع للمرأة التى ليس مطلوبا منها إعلان مواقف فى العام ومن أجل هدم هذه الحدود الفاصلة توظف التفاعل بين الشخصى والسياسى ليشكلان معا العام: الكتابة،

فتكتب نصوصا أبطالها «رجال مختلفون فى عيش ذكورتهم ورجال يروون النساء وعلاقتهم بهن، فى عالم الذكورة والأنوثة الشديد التعقيد والتداخل» (ص ٢٢١). الحرب دفعتها إلى الوقوف على الحافة بين العام والخاص لتمحوا الخط الفاصل وتحول الخاص إلى مجال مفارقة بدلا من مجال قمع.

فى «كيف نعيد اكتشاف ذاتنا؟» لا تتكر هيفاء زنكنة وطأة الشخصى ومحاولتها التخلص منه، عبر الكتابة أيضا، فتقول: «كتبت أروقة الذاكرة وهى رواية تستند إلى التجربة الشخصية لأنى بت امتلك لأول مرة، منذ فترة العمل السياسى والاعتقال، الجراءة على النظر إلى تلك التجربة واستعادة أحداثها وتقييمها. كأنها حدثت لشخص آخر محققة بذلك بعض الانفصال عن الذاتى المؤلم ومحركة نفسى من قبضة فترة تكومت فى داخلى فترة طويلة» (ص ٥٥). الكاتبة أذن تحيلنا مباشرة إلى رواية «أروقة الذاكرة»^(٧) التى يظهر فيها تطبيق معايير الخاص على المرأة المنخرطة فى النضال العام.

يتجلى الشخصى والعام بوضوح فى شهادة سحر الموجى، فقد انصاعت بإرادتها للقولبة التى يفرضها المجتمع عليها كامرأة: «لم اخطط أن أكون كاتبة... تزوجت و أنجبت وأنهيت الماجستير إذ كنت حريصة على ميراث الجماعة متسقة معه، ولم أكن سعيدة، لم اكن أعرف لم كانت هناك بالطبع ضغوط تدفعنى طوال الوقت أن أكون زوجة أفضل وأما أفضل وإنسانة أفضل بالمعنى المجتمعى المثالى الذى يقولنا جميعا كنساء... داخل الإطار الحديدى لعانى

التضحية وقتاء الذات فى المجموع، (ص ٥). أنه التعميط الذى لا تدخل فيه الكتابة كحق مشروع ومن اجل هذا يبدو التعارض واضحا بين الشخصى (العائلى) وبين العام (الكتابة) وكأنه لابد أن يكون هناك اختيار دائم بين الاثنين، مما يؤكد انتماء الكتابة إلى العام الذى يطرد المرأة خارج حدوده. دائما كانت الكتابة كاللارد الذى «أخاف من حولى عندما قلب موازين القوى بخريشته على جذران الوعى، لم أكن أدرك وقتها انه وعى الجماعة ذاتها... ولكنه لم يكن ماردا واحدا كانت كل قصة اكتبها ماردا صغيرا جديدا، كتلة عتمة تخرج من داخلى» (ص ٥). كأن الكتابة/ العام كانت بمثابة تحرير الوعى من قوانين الخاص الملتبسة، الكتابة هنا سبب ونتيجة لاعادة مساءلة الحدود بين الخاص والعام.

كما يظهر من الشهادات، تعبر الكتابة عن العام وتنتمى إليه، فالصوت الأنثوى قرر أن يعلن عن نفسه فى فعل العام وهو يعلن عن نفسه عبر تضفير الخاص، السرى الخفى بالعام، المعلن، قد تكون الكتابة لدى الكتاب وسيلة تعبير عن القمع السياسى ومقاومة له، أما لدى الكاتبات فهى ذاتها فعل تمرد على الخاص ومواجهة للعام وإلغاء للحدود الفاصلة بين المجالين. وذلك ليس فقط على أساس أن الكتابة نشاط فى أصله ينتمى للعام (جمهور القراء والنقاد)، بل أيضا الكتابة فى حد ذاتها هى كسر للصمت الذى عانت منه النساء طويلا، وعندها يتحول فعل الكلام إلى مقاومة للسائد. وبذلك تختلف مرجعية الكتابة طبقا للقوانين المجتمعية التى تقولب الجنسين.

ثانياً: تماسك أم تشردم؟

إن المفارقة التي تطرحها دائماً السيرة الذاتية هي محاولتها رسم واقع للذات أبعد ما يكون عن الواقع. بمعنى آخر، تعاني الذات في مسيرة حياتها النفسية والمعرفية والفكرية العديد من الانقطاعات والفجوات، كما أن الذاكرة لا يمكنها رصد الواقع بشكل خطي Linear دقيق. تحاول الكتابة إخفاء كل هذه الفجوات فلا يشعر القارئ بأية فجوات في النص تعكس المسيرة الحقيقية لتلك الذات المتشردمة بالضرورة. وتؤكد شاري بنستوك Shari Benstock أن هذا يرجع إلى يقين الكاتب من سلطته على النص وقدرته على السيطرة عليه وتقول: «ليس غريباً أن الذين يتمسكون بهذه الفكرة هم الذين يمثلون السلطة في ظل القانون الرمزي Symbolic law وليس غريباً أيضاً أن الذين يساءلون هذه السلطة هم الخاضعون لها... النساء»^(٨). لا تظهر الذات الأنثوية في النص إذن بشكل متماسك، واحد، مطلق. بل هي ذات متشردمة، متشظية لا تحتل مركز النص. وفي شهادات الكاتبات يأخذ هذا التشردم عدة تجليات.

يظهر التشردم المكاني في شهادة ليانة بدر. فالمكان ليس ثابتاً، بل هو المنفى في أقصى توتراته. ويؤدي فقدان المكان وتشردمه (انقطاع القدس وبيروت) إلى محاولة استعادة لذاكرة الأماكن وهي المحاولة التي تحمل بداخلها بذور الاستجابة: «أنت ترى المكان فيما يراودك المكان الأصلي. كل نسمة هواء أو نشيد شجرة في الطريق

تثير مقارنة متخيلة، أو نسيانا ثقيلًا يخفى التذكر الحاد، أو الإحساس بفقدان القدرة على العيش في مكان ناقص. يصبح الأصل هو الاكتمال، وما عدا هذا هراء، لعبة، أحبولة رتبها الزمن للخداع» (ص ٢٣٩). هذا الخداع الزمني والذاكرة المراوغة هو ما تحاول الكاتبة أن تواجهه في شهادتها وذلك عبر للمة الأجزاء المبعثرة في شكل صور فوتوغرافية وأغاني شعبية. ولكن الحرب لا تمهلها، فلا يبقى سوى الحكى والكتابة حيث كانت «فلسطين أشبه بحكاية طويلة لا يحكمها الجان أو الملائكة» (ص ٢٣٥). وكأن الكتابة هي محاولة لإعادة إنشاء وطن فقد بفعل فقدان الزمان والمكان، وطن ينشأ من الذاكرة المراوغة، الكتابة هي بديل الوطن ومحاولة لإيجاد الحرية في الحياة.

في شهادة فوزية أبوخالد يظهر التشرذم في الشكل الذي اختارته للشهادة سبع سماوات وتسعة أبعاد كأشهر الحمل، تشرذم زمانى ومكانى رغم التحديد. تفقد هذه الفضاءات ترتيبها بل أنها لا تكتمل «بعض تلك الأبعاد مبهم ومموه كالنفس البشرية، بعضها أعيه من بعيد كذكرى ماء الرحم...» (ص ٣٣٣). تتصاعد حدة التشرذم عندما تستخدم استعارة تصويرية في «فضاء متخيل» محاولة أن تستعيد علاقتها بالكتابة بمعنى محاولة موضعتها في الزمان والمكان لتحديد نقطة بداية ولأن هذا من المحال، تصور نفسها كالنساء والرموز الأنثوية المعلقة في النخل بين السماء والأرض حتى تتحول هي ذاتها إلى نخلة. وفي هذه الاستعارة التي تموج بدلالات مكثفة تتواصل الكاتبة - أو بالأحرى - تتناص مع عدد

كبير من الكتاب والكاتبات: «تشبه غابات نخل العراق في شعر
السياب وتشبه نخل صحارى نواكشوط في أشواق حميدة نعنح.
تشبه نخل الاحساء ونجد في مدن الملح ورياض سعد الدوسرى
خريف ٩٠/٩١. تشبه نخل الجزائر في موسيقى الراى ونجمة كاتب
ياسين...» (ص ٣٣٦). صعوبة التحديد تجعل النص يفيض
بالتداعيات والدوال الحرة الفوضوية التى تتيح اللعب للخيال
وتسمح للذاكرة بالانتقال من الماضى إلى الحاضر فى استشراف
للمستقبل، فى وسط «غبار الأنهار وبهاء الهزائم الشخصية
والوطنية» (ص ٣٣٩) تتحول الكتابة إلى حياة معاشه تفيض بهذيان
الدهشة.

التشظى المكانى من وجهة نظر هدى بركات هو ما يجب أن
يكون موضوع الكتابة فى زمن الحرب وهو أيضا مصدر دائم
للأسئلة: «الانتماء إلى هذا المكان المتشظى يعنى الانتماء إلى إحدى
شظاياها» (ص ٣٣٠)، وهو ما يفضى إلى مواجهة فجوات الذاكرة
ومحاولة إعادة بناء مكان متشرذم وذات حائرة عبر التذكر: «اكتب
ضد يدى... اكتب ضد ذاكرتى، كى يستقيم فعل التذكر ويكون
مشروعاً وضرورياً» (ص ٣٣٠)، ومحاولة إيجاد موقع للذات فى
التاريخ. أى زمان ومكان هو سلاح المقاومة ضد الشظى والانشطار
وهو محاولة لشخذ الذاكرة وتقويتها. لمواجهة فقدان المكان. وعبر
مفارقة معرفية، تتحول الكتابة التى هى الملجأ من المنفى إلى منفى
آخر فتقول: «لا أفهم حين يسألنى واحد ما عن المنفى، لأنى اعتبر
كل كتابة منفى وعليها أن تكون كذلك، منفى عن المكان ولو كنا
داخله، ومنفى عن القناعات المستتية وعن عصبية الجماعة» (ص

٣٣١). رغم أن اختيار الكتابة كمنفى هو الذى يسمح بإعادة التشكيل عبر الزمان والمكان إلا أنه اختيار يعبر أيضا عن وعى الذات بتشرذمها وعدم امكانية لمام شتاتها واختيارها أن تكون فى قلب المنفى بدلا من مركز النص، أى اختيارها أن تكون الكتابة خارج المكان.

فى محاولتها الإجابة عن سؤال «كيف نعيد اكتشاف ذاتنا؟» تتحدث هيفاء زنكة عن شخصيات مجموعتها القصصية بيت النمل فتقول «ما يجمع الشخصيات المختلفة... أساسا، هو مفادرتها لأوطانها ولأسباب متعددة... أنها شخصيات غادرت أماكنها الأولى ولم تغادرها أبدا. وهى مازالت تحمل فى داخلها خيوط الماضى، ألا أنها لم تعد مغلفة به تماما، بل تعيش حاضرا، تتطلع من خلاله إلى مستقبل قد يكون ضبابيا لكثرة ملابساته» (ص ٥٥). تختلط الأزمنة وتتأرجح الشخصيات على الحافة يتنازعها القلق من الرؤية الضبابية. ووصف الحالة النفسية للشخصيات هو السبيل الذى اختارته الكتابة لتعبر عن ذاتها ولتعيد اكتشافها، فكتابتها ليست منفصلة عنها وهى لم تقطع صلة الرحم مع شخصياتها: «إنها محاولتى للعثور على رؤيتى الخاصة. مما يجعلنى أتوقف إزاء الكثير من الأسئلة. إلى أى حد يمكننا تغادى أن تكون أعمالنا انعكاسا مباشرا للتناقضات السياسية والاقتصادية التى نعيشها؟» (ص ٥٦). مرة أخرى الكتابة تحمل تشرذم الواقع وتناقضاته مع غياب محاولة تقديم ذات واحدة متماسكة. الكتابة هى الوسيلة التى تعتقها الكاتبة لإعادة اكتشاف الذات.

فى شهادة سحر الموجى يظهر انقسام الوعى على نفسه فتصبح اللحظة الفاصلة هى ما قبل الكتابة وما بعد الكتابة. تخرج الذات من الظلام إلى النور، من الاختناق إلى التنفس، تنمرد على أسطورة بحماليون. ما قبل الكتابة، كان وهم الذات المتماسكة، الأم المثالية، الزوجة الفاضلة، مع الكتابة تقول: «استحضر أشباحا احبها... استحضر أشباح أمكنتى التى أتففس فيها.. أمكنة هنا وليست هنا، أمكنة هناك لكنها تحيا سطوة حياتها كاملة داخلى» (ص ٦). تزامن اختيار الكتابة كبديل مع انهيار أسطورة الذات الكاملة، أنهارت هذه الذات داخل النص إيجابيا لتزداد ثراء عبر الأمكنة والأزمنة، ولتواصل مع كل سلالات النساء اللواتى سبقتهن، فتحول الشهادة إلى وثيقة انتساب إلى أسماء أنثوية وأمكنة نافضة عنها النسب الطبيعى الذى يقولب المرأة.

إن هذا التشرذم هو ما يزيد الذات الأنثوية ثراء فالكتابة هى المنفى والمنفى هو الكتابة والوطن هو الحكاية والحكاية هى الذاكرة والذاكرة هى النص الذى تحوم فى كل نقطة فيه تلك الذات دون أن تحتل مركزه. الذات الأنثوية تقف على الحافة بين الخاص والعام لتتخذ موقعا بين الاثنين هادمة بهذا الحدود المفترضة. وجدت الذات الأنثوية إذن ضالتها المنشودة فى الفجوات والثغرات المسكوت عنها والمشحونة بتوترات مكانية وزمانية. وليس أبلغ من تعبير بارت لوصف هذه الذات فهى تكتب نصا مشحونا بالعلاقات الدلالية التى فى «حاضنها تتموضع الذات وتحل مثل عنكبوت تهلك فى خيوطها»^(٩).

ثالثا: النوع . شهادة أم حكاية؟

لتحديد صيغة وجود هذا الخطاب الذى يتشكل لا بد من طرح سؤال النوع الأدبى: ما نوع كل ما تقوله النساء تحت عنوان «شهادة»؟ لا يمكن اعتبار هذه الكتابات توضح مسارات معينة خاصة بحياة هؤلاء الكاتبات، فهى لا تتضمن أية اعترافات مثلا كما فعل القديس أوجستين مما يجعلنا نتساءل عن العلاقة بين النوع الأدبى والجنس. وإذا سلمنا بقانون النوع الذى طرحه دريدا، فسنوافق على قوله إن بداية مقارنة النوع تعنى نهايته. إلا أننا حتى لا يمكننا مقارنة نوع هذه الكتابات التى لا تحمل سمات مشتركة. كما لا يمكننا أن نتبع إرشادات نورثروب فراى وفردريك جيمسون بدراسة تطور النوع تاريخيا، فالنساء لم يتكلمن قبل ذلك. وهل هذا يعنى أنهن قد تكلمن الآن؟ إن ما أكده دريدا هو إن مسألة النوع لا يمكن أن تطرح ببسر وبساطة إذ أن النوع يتضمن «معنى الاختلاف الجنسى بين الذكر والأنثى، بين النوع الأدبى والجنس»^(١٠). ورغم إن دريدا قد أكد على تلازم التجاوز مع النوع الأدبى وهو التجاوز الذى يضمن البقاء، إلا إن مارى جاكوبس قد اعترضت على هذا. إذ رأت أن قانون النوع الأدبى يتوجه دائما نحو القانون الذكورى. حتى فى تجاوزه. ليستبعد كل ما هو مخالف للروية السائدة، أى كتابات النساء.

إن الكتابات التى قام هذا البحث بتحليلها تدرج تصنيفيا تحت نوع الشهادة وكما يؤكد فردريك جيمسون فإن تحديد النوع الأدبى

يحدد استجابة المتلقى ويستبعد أية ردود فعل غير مرغوب فيها^(١١). وهذا ما اعتمدت عليه الكاتبات، فتحت مصنف شهادة فمن بإعادة كتابة الكتابة مستخدمات نفس الآليات والاستراتيجيات النسوية التي تستخدم في الكتابة الإبداعية والتي يهملن على خلفيتها.

تقول ليانة بدر عن مجموعتها شرفة على الفاكهاني، إنها: «كانت وليدة مرحلة من التشرد داخل النص. خرجت من بيت الرواية ولم أستطيع العودة إلى خيمة القصة القصيرة، فصممت عريشة تجمع ما يتوفر من خصائص الاثنتين» (ص ٢٤٠). وهذا التشرد داخل النص هو ما فعلته ليانة بدر في شهادتها، فقد تنقلت بين الخاص والعام لتكرس تشظي الذات بفعل المنافي ولتبعد الذات عن مركز النص فتحمل فلسطين المركز. يقف النص على الحافة بين الذات التي تشظت بفعل فقدان فلسطين وفلسطين الحاضرة في بحث عن الذات «كالطائر الذي يفترق في اللحظة الفاصلة ما بين الصمت والكلام.. طائر المكاشفة الذي يقول ولا يقول.. ولكنه في كل الأحوال يمثل الذاكرة الجماعية التي تحض على البوح والرواية والكلام» (ص ٢٣٤).

أما فوزية أبوخالد فهي تشكك مباشرة في مصداقية شهادتها وفي قدرتها على البوح وتتساءل: «كيف لي إن أتخلص من طبيعة التكتم الصحراوي على لواعج الهوى وأبوح بعشقي على الملأ دون أن تقتك بي الملامة والندامة معاً» (ص ٢٣٢). ترسي الكاتبة علاقة مباشرة بين الشهادة (الكتابة) وبين ما هو خارج النص لتجعلنا

نتساءل مرة أخرى عن العلاقة بين النوع الأدبي وأجنس: هل يمكن أن تقول الشهادة ما لم يقل في الكتابة؟ اختارت فوزية أبو خالد أن تجعل الشهادة امتدادا للكتابة و أعادت بناء الجسد الأنثوي في أشهر الحمل التسعة وعلقته في سبع فضاءات بين السماء والأرض، فأضفت القداسة داخل النص على ما هو محرم خارج النص وذلك عبر المجاز والتخييل. وفي نهاية هذا البناء تعود إلى النقطة الأولى المتعلقة بالإدلاء بشهادتها لتعترف بعدم إمكانية الاعتراف: «بين شهادة الكتابة وهذيان الدهشة أقف بعد عشرين عاما من الاحتراق والركض حافية على منحنيات حادة وطرقات مفخخة واسفلت مغطى بالثلج الأسود.. أقف كتلميذ مرتبك ضبط يقترب دنيا غامضا... فلا يعرف كيف يدافع عن نفسه ولا يدري بماذا عليه إن يعترف» (ص ٢٤١)، مرة أخرى يحيل النص نفسه إلى ما خارجه ويطرح العلاقة بين المرأة والكتابة، بمعنى آخر يتحول النص/ الكتابة إلى تساؤل عن فعل الكتابة من الواضح هنا ان الشهادة/ النص الأنثوي لا يمتلك حرية البوح، ومن ثم لا يمكن أن ينطبق عليه معايير الشهادة بالمعنى المتعارف عليه. الشهادة هنا ليست شهادة، بل هي نص يقف على الحدود الفاصلة بين الكتابة وهذيان الدهشة.

توضح هيفاء زكنة الهدف في عنوان شهادتها: «كيف نعيد إكتشاف ذاتنا؟ فتتأرجح ما بين الخاص والعام وتوضح أنها كتبت تجربتها الشخصية لأنها أرادت أن تنفض حضور الماضي وسطوته، ولكن هل فعلت؟ فبعد أن استعرضت محاولات شخصياتها في

المثور على رؤية خاصة أكدت أنها محاولتها أيضا فأحالت الشهادة على تلك الكتابات ليصبحان جزءا واحدا. فعندما تقول: «أتوق إلى كتابة تختفى فيها الحدود الفاصلة ما بين نمط أدبي وآخر. فضاء تلتقى فيه الأجناس الأدبية، بلا خطاب سياسى مباشر أو إلقاء للمواعظ أو إطلاق للأحكام الأخلاقية على الآخرين» (ص ٥٦)، تتحول كتابتها المشار إليها إلى جزء لا يتجزأ من شهادتها أو العكس. إن الرغبة فى هدم الحدود الفاصلة بين الأنواع الأدبية هى فى نفس الوقت رغبة فى هدم العلاقة المتوترة بين النوع الأدبي والجنس، أنها محاولة لإزالة فروق التصنيف والتراتبية.

إذا كانت شهادة هدى بركات معنونة «الكتابة خارج المكان» فهى أيضا تكتب خارج التصنيف، فمجرد إحالة صوت الراوى إلى الرجل يعنى أنها ترفض التقسيم والتصنيف وتهدم العلاقة بين النوع والجنس. وتعتبر شهادتها بمثابة تمهيدا كاملا للنتيجة النهائية وهى الكتابة بصوت الرجل الذى يجبر دائما على إعلان انتمائه فى الحروب. وهى بهذا تقاوم المكان الذى «لا يحتمل الاختلاف بل يسمى إلى الغائه لأن أى آخر هو تهديد مطلق للانا المأزومة» (ص ٣٣٠). فى مقاومة توحيد الرؤية والصوت تهدم هدى بركات العلاقة التعسفية الفاصلة بين الرجل والمرأة مما يهدم بالضرورة تراتبية الأنواع الأدبية الكامنة. رغم كل النظريات. فى قانون النوع أدبي.

مثما تقاصت أبوخالد مع العديد من النساء هادمة بذلك واصل الزمانية والحدود المكاتية وماحية للأنقطاعات المعرفية

تتواصل سحر الموجى مع أزمنة سبقتها فيصبح التاريخ وحدة زمنية متصلة فى مواجهة ذات أنثوية متشظية: زينب فواز، عائشة التيمورية، قوت القلوب الدمرداشية، مى زيادة، إيزيس، نفتيس، نوت... وغيرهن. إذا كانت كل كاتبة من هؤلاء كتبت نوعا أدبيا معيناً فإن هذا التواصل يلقى الحدود الفاصلة بين الأنواع ويوحدها جميعاً فى مواجهة لحظة انقسام الوعي: «لحظتى.. ينقصها هوس الحرية الذى كان قائماً فى بدايات القرن، لا يسعنى ألا أن أتثبت بتلك الذات اكتب ما أريد، اكتب ما يجعلنى أرى تلك الذات بوضوح أكبر فى عين الشمس كما تضعها أهداف سويف» (ص ٦). صنعت سحر الموجى من الماضى والحاضر نسيجاً أنثوياً واحداً وحاكته لتواجه به قيود التصنيف وتتحدى النوع الأدبى، فيخرج النص من نطاق الشهادة إلى الحكاية ثم يقفز فى الواقع: «تسألنى صديقتى الفنانة بضحكتها الصغيرة، عايزة تكونى إيه لما تكبرى؟ أرد عليها دوماً: عايزة أكون بنى آدم» (ص ٦).

خاتمة :

خمسة نصوص لا تشهد على شىء ولا تعترف ولا تبوح كما هو متوقع من نص معنون «شهادة». إنها نصوص تتواصل مع كتابتها السابقة عليها وتؤسس للكتابة اللاحقة، نصوص لا يمكن صياغتها إلا فى تلك اللحظة التاريخية التى تقف فيها الكاتبة على الحدود بين الشخصى الذى يثقل كاهلها والعام الذى تتموضع فيه كتابتها. وهى نصوص تتحدث عن فعل الكتابة وتجسده فى الشكل عوضاً

عن المضمون فتصبح قائمة بذاتها كدال متعدد المعنى يؤدي إلى التراجع المستمر للمدلول.

تعتمد كل هذه النصوص على فكرة اتخاذ الكتابة كبديل للحياة والواقع المعاش، فتتحول هي ذاتها إلى البديل فهي الدال والمدلول في آن. كل نص - بالإضافة إلى العلاقات النصية الداخلية التي تحكمه - يستعير من خارجه علامات أخرى ليدمجها في نسيج نصي متشابك، فيتحول كل نص إلى بنية حكاية تحيل إلى خارجها وداخلها معا. نصوص تتواصل مع التاريخ فتؤنث الأصل، وتؤنث المكان وتؤنث الذاكرة، ولا تغفل الأم فتعيد بذلك إلى مركز النص كل ما تم تهميشه من قبل مع احتفاظ الذات الأنثوية بالتشظى الذي يتحول إلى عنصر إيجابي يهدم كل وحدانية مطلقة تعمد إلى التصنيف. الكتابة هنا ليست تعويضا عن الفقد أو قمع معين ولكنها إنتاج لتجربة تشبع بها الوعي واتخذها بديلا.

ورغم اعتماد هذه النصوص على المرجعية الواقعية، إلا إنها لا تعتمد على الشفافية والمباشرة، بل تلجأ إلى لغة المجاز والتخييل مؤكدة بذلك على هوية النص متعدد المعنى ولاغية كل المدلولات السابقة. تنتشر الذات الأنثوية في جنبات النص مفسحة مكانا لأصوات أخرى ونصوص سابقة. وبذلك تطرح نفسها كنوع أدبي بلا نوع محدد، لم يدرج تصنيفه من قبل، نوع أدبي يكتب ويقرأ العالم من خلال نسيج أنثوي يستوعب ما قد يبدو متناقضا أو متشظيا أو ملفيا من الذاكرة، وهو نوع أدبي لا يدل على شيء، ولكنه يدل على

نفسه ويشير إليها عبر اللفظ. هي نصوص الكتابة كما يقول رولان بارت وليست الاستكتاب، اللفظ فيها غاية، ليست وسيطا تعبيريا بل هي في حد ذاتها فعل لازم غير متعدي، هي الفعل المتمرد نفسه الذي يساغل خطاب تصنيف الأنواع ويهدم الحدود عبر امتصاص نصوص مختلفة (١٢).

شهادات الكاتبات: شهادة أم حكاية؟ أنها حكاية الشهادة التي لم تقل قط ولم تكتب من قبل. حكاية الكتابة التي صارت بديلا للحياة التي يجب أن تكتب عنها شهادة...

هوامش

- ١ . مقتنع مجلة فصول الأدب والحرية (الجزء الثالث)، ع ٢، خريف ١٩٩٢، ص ٦.
- (٢) المصدر السابق، ص ٦
- (٣) ميشيل فوكو، «موت المؤلف»، في «القصص، الرواية، المؤلف : دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، ترجمة د. خيرى دومة، القاهرة : دار شرقيات، ١٩٩٧، ص ٢٢١.
- (٤) المصدر نفسه، ص ٢٧.
- (٥) ليانة بدر، «الحرية في الحياة والإبداع»، فصول، خريف ١٩٩٢، ص ٢٢٢ - ص ٢٤١
- فوزية أبو خالد، «شهادة الكتابة أم هذيان الدمشقي»، كتاب المرض الأول لكتاب المرأة العربية في مواجهة العصر، القاهرة: نور، دار المرأة العربية للنشر، ١٩٩٦، ص ٦٣٢٢ - ص ٢٤١
- هيفاء زكية، «كيف نعيد اكتشاف ذاتنا؟» نشرت بمجلة مشارف والتاريخ غير معروف.
- هدى بركات ، «الكتابة خارج المكان» المرض الأول لكتاب المرأة العربية في مواجهة العصر، ص ٢٣٠ - ٢٣١

سحر الموجي، «بيجماليون»، نشرت في النشرة الأولى لمشروع مبدعات في الظل. القاهرة:

مركز دراسات المرأة الجديدة، ٢٠٠٠

٦ (ماكسين مولينو، «النسوية والاجتماع الديمقراطي: أمريكا اللاتينية نموذجًا، أبواب، ١٤،

خريف ١٩٩٧، ص ١٠٤

٧) هيفاء زكاة، أروقة الذاكرة، لندن: دار الحكمة، ١٩٩٥.

٨) Shari Benstock, Authorizing the Autobiographical, in *Feminisms*, Robyn Warhol and Diane Price Herndl (eds), New Jersey: Rutgers U.P, 1991, p.1045

٩) انظر: رولان بارت «نظرية النص» في الموسوعة العالمية، ص ١٠٢٥

١٠) چاك دريدا، «قانون النوع»، مجلة Glypt، عدد ٧٠، ص ٢٢١.

١١) Frederic Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. London: Methuen. 1981, p. 107

١٢) راجع كتاب عمر أوغان، *لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارت*، الدار البيضاء: أفريقيا

الشرق، ١٩٩٦، ص ٢١

لن نعود كما ذهبنا

لدى كراس بنية اللون، كلما اشتد سخف العالم أفتحها، أحب اللون البنى بكل درجاته بدءاً من أشد درجاته قتامة وحتى اللون الأصفر. هكذا أنا، أعتبر الأصفر أحد درجات اللون البنى. تحول فعل فتح الكراس إلى مؤشر، كلما هممت بفتحه أدرك أنني فى أعلى درجات الشجن كالبنى القاتم.. أم الأصفر؟ مضى سبع سنوات ولم أنجح حتى الآن أن أشرح للطلبة والطالبات فى الجامعة معنى الشجن. أقول لهم: «هوليس الحزن، وليس البكاء، ولا يستدعى الضيق ولا الاكتئاب، والشجن ليس له سبب مباشر، هو كالهالة تحيط بالإنسان أينما راح، تصحو وتقفو معه، الشجن يكثف إنسانيتنا ويزيد من رهافة مشاعرنا، ويجعلنا نبكى لأن القطرة تموء

(*) نشرت فى مجلة أدب ونقد، أبريل ٢٠٠٢.

ولأن القمر لونه ذهبى ولأن الشوارع مبتلة بالمطر، ولأن البيت القديم يلتصق مع انعكاس أضواء السيارات، ولأننا فجأة فى شارع محمد محمود نضطر أن نعبر من فوق جسد امرأة نائمة على الرصيف وعلينا أن نتجاهل الأمر تماماً كي لا يزداد تورطنا العاطفى فنكتشف عجزنا الكامل. والشجن هو أن نرى فجأة كل البشر جميلة، وهو أن يتسع أفقنا لكل الأخطاء.. والشجن ليس الحزن بل هو الشجن، كثير عليهم، ولم أتوقع أكثر من مقدرتهم.. كنت أمثلهم فى العمر ولم أفهم أيضاً. كانت الحياة أبيض وأسود. حب وكره، لم تهمنى الخسارة والهدم، الآن أرتعد من الخسارة ولهذا لا أكتب. «ألا تكتبين؟» كم مرة سألت هذا السؤال، وفى كل مرة تأتى إجابتى ملتبسة بحيث لا تعنى أى شىء، فمرة أقول، «يعنى» ومرة أبتسم ببلاهة، ومرة تأتى إجابتى فى شكل نظرة ذات مفزى، ومرة أقول «لا أعرف»، فى محاولة للتفلسف.. على من أتحايل؟ على نفسى أم الآخرين؟ دائماً فى منطقة وسطى، ليست نعم وليست لا. سنوات عديدة لم أتنازل فيها عن الاحسم واللا تحديد عندما يتعلق الأمر بالكتابة. مرات قليلة هى التى بالفعل أمسكت فيها القلم وكتبت الشعر والنثر، وآلاف المرات أردت أن أمسك القلم وأكتب ولم أفعل كنت. وما زلت. أجد العذر الملائم الذى أبرر به لذاتى إلا كتابة.. دائماً عذر مقنع ومبرر دراميا وهكذا أجد نفسى دائماً فى حالة استعداد دائم لفعل لا يتم أبداً، استعداد وهمى لا يعلن عن نفسه استعداد يشبه الفرغ الناقص والقمر اللا مكتمل.. أليس النقصان هو أمل الاكتمال؟ كل الكتابة

تحدث، داخلي ، حتى أصبحت أحمل أكبر صفحة، صفحة من قطع مهول ولا نهائي، صفحة أبدية تأبى أن تتصالح مع الأوراق فتضع النهاية لحريتها.

أحمل داخلي كل الحكى وكل الشجن، أستقبل ولا أرسل، وأتصور ميلان كونديرا كأنه يكلمنى. «كل شيء نعيشه دفعة واحدة، مرة أولى ودون تحضير، مثل ممثل يظهر على خشبة دون تمرين سابق».. كيف أواجه الكلمات على الأوراق دون بروفة واحدة؟ كيف أملأ البياض حبراً وأقول هذا أنا، كيف يمكن تحويل كل هذا الزخم والشجن إلى كلمات؟ كل الحكايات حبيسة داخلي، تركت تسعة وتسعون غرفة مفتوحة وأحكمت إغلاق الغرفة المائة، غرفة الكتابة، الغرفة المحرمة المليئة بالأسرار والحواديت. امتلأت الغرفة حتى الثمالة بالحواديت حتى أصبحت حدوتة كبيرة فهمتها وأنا كبيرة عن الدنيا الكبيرة المتلفحة بشجن كبير.. هل أجرؤ أن أكتب كل هذا فى صفحة كبيرة؟

كلما اقتربت من باب الغرفة، أراجع حتى تحولت علاقتى بالغرفة كعلاقة الموج بالشاطئ، يتقدم بقوة وحماس لى ينكسر ويتراجع بهدوء، وأبقى أنا فى المنطقة الوسطى، مستعدة للكتابة وعاجزة عنها. عجز يعقد لسانى فى كثير من الأحوال ويقيد القلم دائماً. هل أجرؤ على دخول مغامرة الكتابة، هل أجرؤ كامرأة أن أواجه مجتمعا أعرفه جيداً وانتمى إليه، هل أجرؤ كامرأة على النظر بثبات فى عين الآخر الفريب وأقدم له أوراقاً بابتسامة

مصطنعة تؤكد التزامى بكل الضوابط المجتمعية وأقول له «هذا أنا» هل أجرؤ كامرأة أن أفتح صحيفة فى أحد الأيام لأقرأ تشهيراً بى ككتابة ، هل أجرؤ كامرأة أن أواجه شبكة من العلاقات الغائمة اللا مبررة لأحصل على اعتراف أننى كاتبة، هل أجرؤ أن أواجه طوفان الغرفة وحدى؟ هل أجرؤ.. هل أجرؤ؟ هكذا ردد بروفروك فى قصيدة أغنية حب» لاليوت. ورغم هذا، لم أجرؤ أيضاً أن أجيب «لا» عندما أسأل «ألا تكتبين؟»

كان لابد أن أتعاش مع الغرفة المغلقة (حتى الآن) ، كان لابد أن أجد وسيلة تمنعنى بقوة من التهور والاندفاع اللذين قد يدفعانى لاقتحامها، كان لابد من وقف الحنين للحكى، كان لابد من السيطرة على قدر الشجن الذى يلازمى حتى فى أعلى ضحكة لى، كان لابد من تحجيم مساحات دموع توصمنى كامرأة بالضعف، كان لابد من إقامة أسوار حديدية تمنع عنى الآخر إلا ما يصله عبر التلصص من شقوق الروح، كان لابد أن أكون متماسكة فى وجه عالم لا يعرف الرحمة ولا يتوقف عن الحكى.. كان لابد أن أتأكد من احكام الأقفال على باب الغرفة، ثم أنساها. صممت خطة هروب محكمة غير مفتعلة، على الأقل أمام نفسى. أكتشفت أننى لم أعش أبداً فرحاً كاملاً، فقررت أن أقيم حفلة فرح أمام باب الغرفة، أحتفل فيها بكل ما تكتبه الأخريات، كل الكاتبات أكثر شجاعة منى، وأكثر إقداماً.. كلهن واثقات وأنا لا زلت لا أجرؤ. لكننى أجرؤ على الاحتفاء بهن وأعرف كيف أمارس هذا بيراعة.. كلهن يكتبن أجمل مما أكتب وأحياناً يكتبن فأتصور محتويات

الغرفة المغلقة وينتابنى هاجس أن أحداً ما عبث بمحتوياتها! اخترت الطريق الآمن (السهل) أكتب عن كتابة الكاتبات بدلاً من سلك الطريق المباشر القصير، اخترت الطريق الطويل الآمن، الاحتماء خلف نص نقدي موازى خير من وضع إسمى على نص إبداعى . إقامة فرح أمام الغرفة أفضل من دخول الغرفة. وهكذا أتجول بحرية فى مساحة كبيرة كبطل حارث المياه الذى صورته هدى بركات وحيداً فى بيروت.. يسترجع كل أنواع النسيج ويضفرها مع أجمل قصة حب، أسترجع أنا كل محتويات الغرفة وأضفرها مع أجمل كتابات... الخوف كل الخوف أن أكتشف فى النهاية أنتى أحرث المياه! فرح دائم يجدد نفسه تلقائياً كلما ظهر عمل جديد لكاتبة، فرح أبدى لا ينتهى كالصفحة الأبدية داخلى، فرح يخفف من وطأة الشجن فأتفرغ للحياة.. ألا تحتاج الحياة أيضاً بكل قوتها إلى التفرغ؟

منذ مدة قصيرة ضللت طريقى . كالمعتاد . فى وسط المدينة . وعندما أضل الطريق عادة ما أتوقف فى محاولة لايجاد مساعدة ، لا أغامر ولا أتقدم . وأنا مستعد لعبور الشارع، هاجمنى مشهداً وفرض نفسه على بصرى . عند التقاء شارع شامبليون مع شارع فؤاد تقف مبان قديمة، نعرف كلنا أنها كانت جميلة . حاولت أن أخمن اللون الأصلى لهذه المباني فاكتشفت أنه لابد وأن يكون الأبيض، إلا أنها الآن مرهقة ومتعبة وتئن تحت طبقات من الغبار والأهمال . توحدت مع المباني بحميمية وتأكدت أنتى بعد سنوات (وكل له سنواته) سأتحول إلى أحداها . ولكن من سيخمن لونى

الأصلى؟ ربما يجب أن أحول مفردات الغرفة والصفحة الأبدية
اللامنتهية إلى مفردات على ورقة قطع A 4، وربما يكمن جمال
المباني في عدم وضوح لونها، إذ لعل اللون الأصلى غير ملائم، لأنه
قد لا يتحمل كل هذا الغبار. لغة احتمالية.. لغة المنطقة الوسطى..
لغة مراوغة الذات.. لغة الهروب من الكتابة، حتى لو كانت المباني
جميلة.

فى كل مواجهة جديدة مع العالم، تضغط على الكتابة وأقاوم،
نتصارع فى الأحلام وفى الخطوات وفى الأنفاس، أصر على
تجاهلها، فأنا متفرغة للأفراح «من يكتب حكايته يرث، أرض
الكلام، ويملك المعنى تماماً، لكن بالتأكيد أن الشاعر كان يقصد
فلسطين ولا يقصدنى، كما أنتى لا أريد أن أملك المعنى تماماً،
بالإضافة إلى ملكيتى الكاملة لغرفة الحواديت. غرفة واحدة هى كل
ما أعود إليه مع بشاير الشتاء والبرتقال الأخضر، غرفة تضغط
على فأهرب وأتشاغل بنزلة البرد المعتادة والتدخين والنوم. يقولون
تخلصى من محتويات الغرفة واكتبيها؟.. فأتعجب كيف نتخلص من
أنفسنا؟ نطلى البياض حبراً فتتخلص.. ربما.. ربما الكتابة عصا
سحرية تنقلنا من جفاف النقد إلى دفء الإبداع.. ربما نتمكن من
خلق عوالم موازية فى الكتابة، عوالم بها نساء ورجال يفهمون
الحب والحنان، عوالم خالية من الدم، عوالم كحواديت الأطفال
ينتصرف فيها الخير على الشر.. عوالم مختلفة عن الواقع الذى لا
يزهر سوى الشر.. ربما تكون الكتابة فى هذا الواقع شر لا بد منه!

الكتابة هي أكبر ورطة تاريخية.. أمسك القلم وأبتلع حبوب الشجاعة وأقرر أن أكتب. أحضر الأوراق الصفراء وأضيء الشموع وأغلق باب الغرفة وأقول لمن معي في المنزل أنتى أعمل، أغمض عيني عدة مرات وأسترجع أحداثاً وذكريات ولا أجد ما أكتبه، فكلمنا خطرنا في بالى فكرة أجدها ليست ذات أهمية هل هو مهم للعالم أن يعرف عنى شيئاً؟ أهمل الأوراق الصفراء وأنساها ثم تحدث لى أشياء فظيعة وصادمة كالحياة أو الموت، وأجدنى مدفوعة للكتابة ومشتاقة لها. تتساب الكلمات على الصفحة وكما بدأت الحدوتة فجأة. تنتهى فجأة دون أن ألتقط أنفاسى لأقول «توته توته فرغت الحدوته».

ولأن الأوراق تبقى حبيسة أحد الأدراج فلا أتمكن أبداً من سؤالكم «حلوة ولا ملتوته»؟ ستبقى الأوراق فى الأدراج عملاً بنصيحة صلاح عبد الصبور «لا تبجر فى ذاكرتك قط.. لا تبجر فى ذاكرتك قط».

كلما أعيد النظر فى الشعر الذى كتبتة منذ عدة سنوات ونشرته لأول مرة فى مجلة أدب ونقد.. أتعجب من تلك الجرأة والقدرة على مواجهة الآخرين. هكذا بقصيدة نتحول من منطقة إلى أخرى. كيف كنت حريصة على نشر تلك الأشعار، أحاول أن أستعيد رؤيتى للعالم فى ذاك الوقت ولا أتمكن. ربما أملك تفسيراً وحيداً، لم يكن الشجن قد تمكن منى بعد، لم يكن قد أحكم قبضته هكذا، لم يكن بتلك القوة. لم أكن قد أدركت بعد الضريبة التى يجب أن تدفعها أى كاتبة، ضريبة من الأعصاب، وحرية الحركة. وحرية التفكير..

ضريبة ثابتة لا تتغير، استقبلنا لها هو الذى يتغير. فى فترة نواجه
ثم لا نحتمل. ولأنه ليس لدى رصيد أدفع منه الضريبة فقد انتقلت
إلى الكتابة عن الكتابة. أليست نوعاً من الابداع؟ الانتقال من مكان
لآخر هو أحد الحلول العملية عملاً بمقولة «ما أضيق البشر، وما
أوسع الأمكنة». أمكنتى فسيحة تتسع للكثير وتتسع لأفراح كل
الكاتبات وتسمح لمحتويات غرفتى أن تتوه فى الضجة والزحام.

تبقى الغرفة مغلقة فأحتفظ بشجنى الخاص، أحافظ عليه
وأصونه من النظرة واللفتة والكلمة. شجنى كالمارد يمدنى بقوة
احتمال للعام، فى أكثر لحظات الضعف وأحياناً اليأس والتعب. لا
أجد سوى هذا الشجن أعود لأرتكن عليه.

«إذا كان نصيبى كنصيب الطير، فحتى الطير لها أوطان تعود
إليها»، لا أعرف شكل الوطن الذى يتمناه مظفر النواب، ولكنى
أعرف الوطن الذى يعيش بداخلى وينير لى ما بخارجى. شجن
يشبه كرة الجليد ، يزداد حجمه كلما قطعت مسافات فى الزمان..
شجن لابد أن يبقى فى صفحته الأبدية.

هكذا أعيش حياتين، واحدة حدثت لإنسانة تشبهنى فى الشكل
ولكنها أكثر شجاعة منى، حملت بنفسها أشعار وسعت لنشرها فى
أدب ونقد، أعطت أوراقاً لفريدة النقاش وقالت هذا أنا! كانت مقبلة
على المغامرة ولم تكن قد أدركت بعد أن الكتابة معناها أننا لن نعود
كما ذهبنا. أنظر إلى أشعارها اليوم وأتعجب كيف ومتى كتبتها!
الحياة الحاضرة هى لإنسانة تنظر بحنين لذاك العبد من أدب ونقد

ولكنها تضعه دائماً متوارياً خلف الكراس البنية وتعرف في أعماق
ذاتها وفي أحلامها أنها تقاوم الامساك بالقلم وتقاوم ملء أوراق
بكلمات نصف محتويات الغرفة.. وتكتفى مؤقتاً باقامة أفراح
وليالى ملاح أمام الغرفة. إنسانة تعيش حياتين .. واحدة أمام
الغرفة وأخرى مؤجلة في الكراس البنية.

أكانت تلك شهادة أم حكاية؟

حدثت أم تحدث؟

شهادة الشجن؟ أم شجن يشهد على الخوف؟

الأكيد .. أننا لن نعود كما ذهبنا

لن نعود كما ذهبنا

محتويات الكتاب

٧	مقدمة: ماهو النص النسوى
١٧	فدوى طوقان: ذات جبلية.. صعبة.. نسائية
٢٩	السقوط من مرتفعات وذرنج
٣٩	عبيد واماء: سادة وسيدات
٤٩	الانفجار أم الانهيار؟
٥٧	هل استعاد شريف حتاتة الأشياء الضائعة؟
٦٣	احياء الذاكرة فى قبضة غبار
٦٩	هل يصنع الحب الثورة ؟
٧٧	طرح نسوى لمفهوم البيت

هى والمستحيل: فتحية العسال تكتب سيرتها	١٠٥
النقد الحضارى: من النظرية إلى التطبيق	١١١
الجسد المستباح	١٢٧
الحاج متولى: الحلم العرى	١٣٣
تاريخ المرأة والتاريخ من وجهة نظر المرأة	١٤١
شهادة أم حكاية ؟ قراءة فى شهادات بعض الكاتبات العربيات ...	١٥٧
شهادة : لن نعود كما ذهبنا	١٨١

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الإيداع بدار الكتب ١٥٨٣٥ / ٢٠٠٢

IS.B.N 977 - 01 - 8151 - X



لقد أدركنا منذ البداية
أن تكوين ثقافة المجتمع
تبدأ بتأصيل عادة
القراءة، وحب المعرفة، وأن
المعرفة وسيلتها الأساسية
هي الكتاب، وأن الحق في
القراءة يماثل تماماً الحق
في التعليم والحق في
الصحة.. بل الحق في
الحياة نفسها.

سوزانه مبارك

الثنى ١٥٠ قرشاً